Beiträge zur Geschichte des Leitmotivs in der Oper.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
genehmigt von der Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

Von

Karl Wörner.

Tag der Promotion: 15. Februar 1932.

Tag der mündlichen Prüfung: 30. April 1931.

Druck von Lorenz Ellwanger vorm. Th. Burger (Inh.: Albert Ellwanger), Bayreuth.
1 9 3 2.

Referenten:
Professor Dr. Georg Schünemann
Professor Dr. Arnold Schering

Mit Genehmigung der Fakultät kommt hier nur der zweite und dritte Teil der ganzen Arbeit zum Abdruck. Der erste Teil erschien in einem Aufsatz zusammengefaßt im Dezemberheft 1931 der Zeitschrift für Musikwissenschaft.

Meinen lieben Eltern
in Dankbarkeit.

Inhalt.

Das Leitmotiv in der Oper.

Vorbemerkung.

Unter Leitmotiven verstehen wir diejenigen Motive, Themen, Akkorde oder ganzen Abschnitte, die als musikalische Tonsymbole verwendet werden und in ihrer ursprünglich zu Grunde gelegten oder in einer davon abgeleiteten Bedeutung in gleicher oder variierter musikalischer Gestaltung mehrfach wiederkehren. Das Leitmotiv übernimmt somit die Aufgabe einer musikalischen Charakterisierung und tritt im weiteren Verlauf immer in Verbindung oder in unmittelbarer Beziehung zu dem ihm zugeordneten Inhalt auf. Es kehrt also wieder, wenn das Charakterisierte selbst wieder auftritt oder wenn davon gesprochen wird, bei erinnerungsmäßigen Vorstellungen oder in der Form einer indirekten Verwendung. Die Symbolbedeutung des Leitmotivs kann verschieden sein. In den meisten Fällen ist es Ausdruck psychischer Inhalte. Seine Ausdrucksbedeutung scheint gesteigert, wenn es zum Symbol überirdischer Mächte gemacht wird. Oder es kann sich als Symbol ideeller dichterischer Grundkräfte der Handlung durch das ganze Werk ziehen. Auch Vorgänge der äußeren Handlung und Gegenstände werden oft leitmotivisch gesehen. Im Gegensatz zum Leitmotiv steht das Erinnerungsmotiv. Hier werden Motive und Themen in dem gleichen Werk in Verbindung mit einer einfachen Wiederholung oder Erinnerung an frühere Aussagen oder dem Wiedereintritt vergangener Situationen wiedergebracht. Das Erinnerungsmotiv ist an den Text gebunden und deutet ihn musikalisch aus, oder es hat eine dramatische Situation zu illustrieren. In einzelnen Grenzfällen erhält es auch symbolischen Ausdruck und nimmt dann leitmotivischen Charakter an. Erinnerungs- und Leitmotive können sowohl direkt wie indirekt in Anwendung gebracht werden. Im ersten Fall nehmen die Textworte oder die Handlung auf den Gegenstand, für den das Motiv aufgestellt ist, direkt Bezug, im anderen Falle wendet sich der Komponist erläuternd an den Zuhörer, um diesem durch die Wiederkehr eines früher mit einer ganz bestimmten Idee verknüpften Motivs verständlich zu machen, was der Text nicht unmittelbar ausspricht. Das Leitmotiv verliert bei der indirekten Anwendung seinen eigentlichen Charakter und wird gedanklich als Erinnerungsmotiv verwertet.

Diese hier nur auszugsweise angedeutete systematische Einteilung hat der Verfasser bei seiner Untersuchung der gesamten deutschen Opernlitteratur von 1750—1850, beginnend mit dem einfachen Singspiel bis hin zu den Meisterwerken Richard Wagners, gewonnen. Die hierbei gefundenen Beispiele sind in einem Aufsatz „Beiträge zur Geschichte des Leitmotivs in der Oper" (Zeitschrift für Musikwissenschaft, Dezember 1931) systematisch geordnet und charakterisiert. Hier, wo es darauf ankommt, die historischen Verbindungslinien zu ziehen, große Zusammenhänge aufzuweisen und die Psychologie der leitmotivischen Verwendung zu beleuchten, können Einzelfälle mit Hinweis auf den genannten Aufsatz übergangen werden.

Voraussetzungen und Vorformen leitmotivischer Arbeit.

Um ein so kompliziertes musikalisches Gebilde, wie es das Leitmotiv in der Oper darstellt, überhaupt erst zu ermöglichen, mußten viele Voraussetzungen im Verlaufe längerer Entwicklungen erst geschaffen werden. Deshalb darf sich eine Geschichte des Leitmotivs in der Oper weder auf die Oper, noch auf das Leitmotiv selbst beschränken, sondern muß zunächst die Momente

berühren, durch deren Zusammenwirken das Leitmotiv erst Sinn und Bedeutung erlangen konnte. Zunächst sind die rein musikalischen Elemente zu berücksichtigen, nämlich die Frage der Wiederholung oder Variierung musikalischer Motive im engeren Sinn, und damit im weiteren Sinn das Problem der musikalischen Form. Die Technik, ein musikalisches Thema aus einem in sich abgeschlossenen Satz in einem oder mehren anderen Sätzen wiederzuverwenden und zum wesentlichen Bestandteil der musikalischen Arbeit zu machen, ist ein Grundgesetz der Musik von kategorialer Bedeutung. Es tritt uns in der Exotik entgegen. Die Verwendung der Melodiegestalten als Modelle in einem ganzen Stück ist bereits eine bewußte Gestaltung der musikalischen Arbeit, die wir seit Jahrtausenden im Orient im Gebrauch finden. In der abendländischen Musikgeschichte wird das Prinzip zuerst in der Cantus firmus-Technik der niederländischen Schulen des ausgehenden Mittelalters neu beleuchtet. Ein Thema geistlichen Ursprungs oder ein allbekanntes Volkslied wird als Motiv einer ganzen Messe zu Grunde gelegt und auf die vielfältigsten Weisen in den ganzen Satz hinein verarbeitet, sodaß es schließlich kaum wiederzuerkennen ist, aber dem Ganzen ein stark einheitliches Gesicht verleiht. Die Verwendung musikalischer Themen als formale oder geistige Bindemittel finden wir von da an häufig. Die ganze Suitenkunst beruht auf der Verknüpfungstechnik, die ihre reinste Ausprägung in der Variationssuite des 17. Jahrhunderts erhält. Ein Thema erscheint in sämtlichen Sätzen motivisch und rhythmisch variiert. Von hier aus geht diese Technik in das Variationsricercar bei Frescobaldi, in die Choralkantate usw. über. Ein ganz neuer Einsatz und ein ungeahnter Aufschwung beginnt mit der Instrumentalmusik der Mannheimer Schule, der dann von der Wiener Klassik im 18. und 19. Jahrhundert weiter fortgeführt wird. Das thematische Material bleibt nun ganz auf den einzelnen Satz beschränkt und wird immer wieder neu geschaffen, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die später noch zu erwähnen sind. Aber gerade die Entwicklung und Durchführung der Themen im Dienst des musikalischen Ausdrucks ist nun das Entscheidende. Den Gipfelpunkt stellt Ludwig van Beethoven dar.

Dem eigentlichen Wesen des Leitmotivs kommen wir näher, wenn wir auf die Fälle unser Augenmerk lenken, bei denen die Musik in Verbindung mit einer dichterischen Vorlage charakterisierend wirken will. Auch hier sind — von der Oper abgesehen — wichtige Beispiele zu nennen, bei denen im Laufe eines größeren Formganzen Motive oder Themen zur musikalischen Zeichnung desselben Vorstellungs- und Empfindungsinhaltes dienen. In den monodischen Kompositionen des 17. Jahrhunderts ist es häufig, daß der Komponist stereotype Thematik für einzelne Personen in einem ganzen Stück durchführt. In einem oratorischen Dialog von B. Tommasi „Die Vertreibung aus dem Paradies" (Venedig 1611) er-

scheint, wenn Eva von dem Betrug der Schlange erzählt, eine Melodie, deren sich zuvor schon Adam bediente, als er sich der Verführung durch Eva ausredete (Arnold Schering, Geschichte des Oratoriums, Lpz. 1911, Anh. II). In dem Dialog „Gegrüßet seist du, Holdselige" (Denkmäler der Tonkunst, Bd. 6) setzt Matthias Weckmann stereotype Thematik für die einzelnen Personen ein. In eine ganz andere Region tiefsinniger Symbolik führt uns die Wiederholung der Choralmelodien in Kantaten und Passionen von Joh. Seb. Bach.

Eine andere wichtige Erscheinung, die schon im 17. und 18. Jahrhundert stark im Vordergrund steht, der aber erst in der Romantik die letzten und feinsten Möglichkeiten abgewonnen wurden, ist die Symbolik der Instrumentalklangfarben. Durch Gewöhnung verbindet sich in dem Bewußtsein des Hörers die Klangfarbe der Trompete mit kriegerischen oder majestätischen Vorstellungen. Durch solche Klangeindrücke können Ideen- und Gedankenverbindungen ausgelöst werden, die für den weiteren Kreis von Vorstellungen von größter Bedeutung sind. Die Verwendung der Klangsymbolik ist mit dem Leitmotiv dadurch verwandt, daß ein Vorstellungsinhalt in der Musik einen symbolischen Ausdruck erfährt und bei seinem Auftreten an verschiedenen Stellen die gleichen Ideenverbindungen auslösen kann. Klangfarben und ihr symbolischer Ausdruck gehören in der Geschichte der Musik zu den wichtigsten Mitteln der musikalischen Charakterisierung und Malerei.

Erinnerungsmotive und Leitmotive in der Oper des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts.

Und nun zu den Erinnerungsmotiven und Leitmotiven in der Oper selbst. Claudio Monteverdi hat das Verdienst, in seinem „Orfeo" (Mantua 1607) selbständige Orchestersätze, Instrumentalritornelle, in die Oper eingeführt zu haben. Hierdurch schuf er ein dramatisches Kunstmittel erster Ordnung, das Orchester diente nun dazu, seelische Stimmungen der Personen musikalisch nachzuzeichnen. Monteverdi läßt einige seiner Instrumentalritornelle im Verlauf der Oper an verschiedenen Stellen wiederkehren, um so die angeschlagene Grundstimmung festzuhalten und ihr immer wieder neuen Ausdruck zu verleihen. Damit wurde Monteverdi zum Schöpfer einer ganz eigenen Form des musikalischen Leitmotivs, wie sie nie wieder aufgetreten ist. Die Ritornelle stehen der Form nach festgefügt da und sind von den Monodien scharf getrennt. Eine Verschmelzung der beiden Prinzipien ist noch nicht angestrebt. Deshalb haben die Ritornelle auch stark architektonische Bedeutung. Auch die Klangsymbolik spielt hier schon eine ganz bedeutende Rolle. Eine Sinfonia erklingt in den Cornetti und Posaunen zum ersten Mal, als Orfeo in die Unterwelt eingedrungen ist; als er aber den Charon

durch seinen Gesang eingeschläfert hat, wird sie leise von Streichinstrumenten ausgeführt. Wir hören sie noch ein drittes Mal gleichsam als Erinnerung, nachdem Orfeo ohne seine geliebte Euridike wieder zur Oberwelt emporgestiegen ist. In seiner „Incoronazione di Poppea" (Venedig 1642) läßt Monteverdi eine der Personen, die Drusilla, im Laufe der 11. Szene des II. Aktes ihre Worte aus der 10. Szene „Felice cor mio", die ihre Empfindungen kennzeichnen und bei dem Textdichter nicht stehen, mehrfach wiederholen (H. Kretzschmar, Monteverdis Incoronazione, V.f.M. 1894). Das psychologisch erfaßte Leitmotiv des „Orfeo" ist hier zum textgebundenen wiederholenden Erinnerungsmotiv mit starkem Gefühlseinschlag abgeschwächt.

Monteverdis „Orfeo" ist eine geniale Tat. Und sie hat wie alle Schöpfungen großen Ausmaßes keinen ebenbürtigen Nachfolger gefunden. Auch die leitmotivischen Ideen wurden nicht weiter aufgenommen. In der späteren Florentiner Choroper tritt das Prinzip hervor, durch die Wiederholung wichtiger Chöre einzelne Teile großer Szenen oder Akte in einen engeren Zusammenhang zu bringen. Der Schwerpunkt wird nun zu gunsten des Erinnerungsmotivs verschoben. Die Chorwiederholungen haben vorwiegend den Charakter wiederholender Erinnerungsmotive. Beispiele dieser Art sind nun im weiteren Verlauf der Geschichte der Oper häufig. Wiederholende Erinnerungsmotive finden wir zu allen Zeiten. Ihre Anwendung ist psychologisch begründet und erklärt sich aus dem Bedürfnis des menschlichen Auffassungsvermögens, Gleiches oder erinnerungsmäßig Aufeinanderbezogenes zu vereinheitlichen. Im Anschluß an die venezianischen Vorbilder läßt Alessandro Scarlatti in seiner „Amazzona guerriera" einen kriegerischen Instrumentalsatz mehrfach erinnerungsmotivisch wiederauftauchen (Ernst Bücken, Der heroische Stil in der Oper. Lpz. 1924). Von hier aus wirken die Anregungen auf Händel und Hasse fort (Bücken). Auch die Vertreter der neapolitanischen Opernschule kennen die erinnerungsmotivische Verwendungsmöglichkeit und machen häufig davon Gebrauch. So hat Hermann Abert bei Nicola Piccini und Nicolo Jomelli Erinnerungsmotive nachgewiesen.[1]) Nun sind uns auch die Beispiele aus Mozarts „Figaros Hochzeit" und „Cosi fan tutte" verständlich.

Die große Litteratur, die uns aus dieser Zeit erhalten blieb, ist in ihrer Gesamtheit schwer zugänglich und deshalb noch nicht systematisch bearbeitet. Deshalb können wir uns für diese Epoche nur auf Einzeldarstellungen anderer Forscher stützen. So berichtet uns Hugo Leichtentritt[2]) von verschiedenen Erinnerungsmotiven in den Opern von Reinhard Keiser, die

[1]) H. Abert, W. A. Mozart I, S. 250; ders., Nicolo Jomelli als Opernkomponist. Halle a. S. 1908, S. 316, 344.

[2]) Hugo Leichtentritt, Reinhard Keiser in seinen Opern, Bln. 1901, S. 20, 30, 33.

in Verbindung mit Textwiederholungen auftreten. Besonders bemerkenswert sind die Opern „Janus" (1698), „Nebucadnezar" (1704), „Masaniello furioso" (1705). Ähnliche Beispiele kennt auch Georg Philipp Telemann.[3])

Parallel hierzu läuft eine Entwicklung, die für die musikalische Formgestaltung und für die leitmotivische Verwendung von höchster Bedeutung ist: Die Übernahme einzelner Motive oder Themen aus einer Arie in das nachfolgende oder vorhergehende begleitete Rezitativ. Die Anwendung bedeutet den ersten Vorstoß gegen die streng formale Trennung von Arie oder geschlossener Nummer und Rezitativ. Die strenge Scheidung wird mehr und mehr aufgehoben, und die Arie schließlich in die „Szene" erweitert. Vereinzelte Ansätze zu dieser Entwicklung tauchen schon in der neapolitanischen Oper auf. Bei Alessandro Stradello ragen nachklingende ariose Phrasen in das Rezitativ hinein, wenn es mit einem vorhergehenden geschlossenen Satz gedanklich verknüpft ist (z. B. „Trespolo" I, 11. und II, 5).[4]) Bei Piccini werden Motive in ganzen Szenen verwendet („Demetrio" II, 9, „Artarserse" III, 7 und namentlich im „Alessandro" II, 12).[5]) In Jomellis „Fetonte" (I 7) ist das gleiche Prinzip durchgeführt.[6]) Auch Mozart kennt es, z. B. im „Idomeneo", II, 2—3 II, 5. In der Oper „Janus" von Reinhard Keiser werden im Rezitativ Phrasen aus der vorhergehenden Arie wiederholt.[7])

Das Leitmotiv in den Opern der französischen Gluck-Schule und seine theoretische Begründung.

Eine selbständige Entwicklung des Erinnerungsmotivs und Leitmotivs vollzieht sich in der Geschichte der französischen Oper.[8]) Schon Lully verfolgt das nun schon mehrfach besprochene Prinzip, und schließt in den großen Kampfszenen durch motivische Verknüpfung mehre Szenen zu einer höheren Einheit zusammen („Alceste II, 3 und 4; „Persée" IV, 4, 5; „Thesée" I, 1—5). Während hier noch die formale Aufgabe der Motivwiederholungen ausschlaggebend ist, verwendet Lully gleichzeitig naturalistische Drohmotive leitmotivisch. So enthält der „Persée" (III, 1—4) ein Leitmotiv der Medusa. Auch bei Rameau finden wir die Tendenz, zwei Szenen motivisch zu-

[3]) Curt Ottzenn, Telemann als Opernkomponist, Bln. 1902, S. 17. Bücken, S. 116.

[4]) Heinz Heß, Die Opern A. Stradellas, Lpz. 1906. Beihefte der Publikationen der J-MG., S. 44.

[5]) Abert, Mozart I, S. 250.

[6]) Abert, Mozart I, S. 863.

[7]) Leichtentritt, a. a. O. S. 20.

[8]) Vergl. Ernst Bücken, a. a. O. S. 16 ff., 64, 79—90. Die Darstellung der französischen Theoretiker schließt sich an Hugo Goldschmidt, Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, Zürich und Leipzig 1915, S. 24 ff., 347 ff., 247, an.

sammenzuschließen („Les Indes galantes", V 1; „Dardanus", I 3, vers. de 1744; ebenda IV, 4 und 5). Diese Formmotive haben gleichzeitig auch symbolische Bedeutung.

Das Erinnerungsmotiv als vornehmlich architektonisches Mittel für den formalen Zusammenschluß, wie es die französische Oper in Lully und Rameau kennt, findet in der französischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts zuerst bei De la Cépède in „La Poetique de la Musique" (Paris 1785) seine theoretische Begründung. De La Cépède fordert als erstes die künstlerische Einheit des Ganzen: „Toutes les parties musicales d'une tragédie lyrique, doivent former une ensemble, et être liées par leur manière-d'être, c'est à dire, par le caractère qu'elles présentent, par les couleurs qu'elles offrent, par la texture particulière qu'on peut y remarquer, en ne les considérant point encore comme diversifiées par leur nature, en ne les regardant point comme des choeurs, comme des duo, etc." (I, S. 136). „Le musicien pourra aisément jeter, sur les divers tableaux qu'il présentera, cette nuance tirée des événements les plus remarquables" (I, S. 153). Zwei Mittel nennt De La Cépède, durch welche die Einheit hergestellt werden kann, nämlich die Wiederholung wichtiger Motive zur Erinnerung an frühere Vorgänge und somit als Verstärkung der Stimmung des Augenblicks und die dem Orchester anvertrauten Übergänge (liaison musicale) zur Verbindung der Unterteile. Das Erinnerungsmotiv hat somit in erster Linie formale Bedeutung.

Die Gedanken von De La Cépède werden aufgegriffen und weitergeführt von Jean Francois Lesueur im „Exposé d'une Musique une, imitative et particulière à chaque solemnité" (Paris 1787). Auch er fordert das Gesetz der Einheit als erstes. „La musique imitative sera une. Chaque morceau qui sera inspiré par un motif différent, aura cependant un rapport direct avec l'idée première, l'idée totale, qui sera comme le type de tout l'ouvrage." Die Verwendung des Erinnerungsmotivs hat bei ihm neben der architektonischen Aufgabe auch eine malende, schildernde. Es sollen zurückliegende Vorgänge der Dichtung in der Erinnerung wieder wach gerufen werden. Das Erinnerungsmotiv wirkt also gedanklich, nicht musikalischgefühlsmäßig. Lesueur hat sein System selbst in seinen Kirchenkompositionen in die Tat umgesetzt. In seinen Opern führt er mit Vorliebe kurze und prägnante Themen durch ganze Szenen durch.

Zur gleichen Zeit gibt Grétry in seinem „Richard Coeur de Lion" (1785) dem Erinnerungsmotiv einen ganz anderen, neuen Charakter. Es hat hier den Sinn eines Leitmotivs als Symbol der Leitidee der ganzen Handlung. Der Gedanke, ein musikalisches Gebilde zum Haupterreger und Hauptträger der Handlung zu machen, tritt hier zum ersten Mal in der Geschichte der Oper auf. Auch in anderen Opern von Grétry finden sich verschiedene erinnerungsmotivartige Verwendungen (Heinz Wichmann, Grétry und das musikalische Theater in Frankreich, Berliner Diss. 1929,

S. 72, 96, 111, 114). Grétry selbst gibt in seinen „Mémoires ou Essais sur la Musique“ (Paris 1789) mehre erläuternde Aufschlüsse über sein Vorgehen. Er führt zunächst (I, S. 443 ff.) die verschiedenen Stellen an, an denen er die Romanze des Blondel wiederkehren ließ, und fährt dann fort: „Il était aisé de fatiguer les spectateurs en répétant si souvent le même air: mais il faut remarquer que la première fois, il est joué sans accompagnement; la seconde avec variation; la troisième avec accompagnement; la quatrième et cinquième, avec des paroles; la sixième joué seulement avec variation à doubles cordes pour indiquer qu'il veut faire beaucoup de bruit. La septième il chante sans accompagnement la moitié du refrain seulement. La huitième, dans le morceau d'ensemble, ‚Oui Chevaliers‘, il chante son air sur une mesure différente. N'est-ce pas comme il disait, sa voix a pénétré mon âme, en chantant l'air qu'il fit pour vous? La neuvième fois enfin dans le dernier choeur, où cet air est chanté en trio. Sans doute il fallait présenter cet air sous autant de formes différentes pour oser le répéter si souvent: cependent, je n'ai pas entendu dire qu'il fût trop répété; parce que le public a senti que cet air était le pivot sur lequel tournait toute la pièce.“ Zwei weitere Bemerkungen, die für die fernere Entwicklung von Interesse sind, treten im Zusammenhang mit „Richard Löwenherz” und der Oper „Matrocco” (1777) auf. „L'air, Si l'univers entier m'oublie, etc., qui précède la romance, a montré une chose neuve. Les trompettes et timbales voilées ont sembler rapeller avec douleur la gloire du héros“ (I, S. 446), und „Le spectacle se terminait par se marche conforme à la pièce, et dont je retranche une partie des accompagnements. Un musicien homme d'esprit trouva plaisant qu'une autre marche du même opéra fut exécutée dans le mode majeur, lorsque les guerriers croyaient voler à la victoire; et qu'ensuite étant vaincus, ils s'en retournassent tristement sur la même marche exécutée dans la mode mineur.“ (S. 348.) Neben diese „direkte” Verbindung von Wort und Tonausdruck stellt Grètry eine zweite „indirekte”, die eine Phase der Handlung selbst nicht schildert, sondern deren Folgeerscheinung symbolisch andeutet. Statt einer musikalisch-naturgetreuen Kampfschilderung kann man durch entsprechende Fanfaren den Hinweis auf den späteren Ausgang des Kampfes geben (III, 192). Zweierlei geht hieraus hervor, einmal, daß Grêtry über das Erinnerungsmotiv als formbildendes Mittel seiner Vorgänger weit hinaus geht, und zum andern, welche große Bedeutung die Musik als symbolischer Ausdruck im Vorstellungsvermögen der Hörer hier schon erreicht hat.

Die Geschichte des Leitmotivs in der französischen Oper zwischen 1780 und 1825 ist gekennzeichnet durch die Namen Grétry, Lesueur, Méhul, Cherubini, Catel und Berton, die Bücken unter der Gruppe der Pariser Conservatoire-Professoren zusammengefaßt hat. Ihr erster Grundsatz war eine gründliche Reform der Oper. Als Frucht dieser Bestrebungen dürfen wir Méhuls „Ariodant” (1799) ansehen. Méhul stellt

den „Cri de fureur" Othons als Rachemotiv auf und führt ihn leitmotivisch in der ganzen Oper durch. Das Leitmotiv ist unmittelbarer Ausdruck eines psychischen Inhalts und wird der Situation nach abgewandelt. Méhul war sich über seine Neuerung sicher gedanklich im klaren, denn in einer Vorrede zu der Partitur spricht er die Notwendigkeit aus, daß ein Komponist seine Kompositionsregeln, die er befolgt hat, auch theoretisch jeweilig darlegt. Aus „Bescheidenheit" wolle er nicht den Anfang machen. Méhul hat in seinem späteren Schaffen das Prinzip leitmotivischer Arbeit nicht weiter verfolgt.

In dieser Epoche entsteht auch der „Wasserträger" von Luigi Cherubini, in dem ein Leitmotiv als Leitidee der Handlung wie in Grétrys „Richard Löwenherz" zur Anwendung gelangt. In den übrigen Opern von Cherubini kommen verschiedene Erinnerungsmotive vor (Hohenemser, Luigi Cherubini, Lpz. 1913), zur Geschichte des Leitmotivs hat er keinen weiteren Beitrag geliefert. Méhuls Ideen werden in der Folgezeit von Catel („Les Bayadères", 1808) und von Berton („Virginie ou Les Décemvirs", 1823) weitergeführt, erweitert und vertieft. Auch der Formbedeutung des Leitmotivs fällt eine neue Aufgabe zu.

Die Grundgedanken der Conservatoire-Professoren sind in der Aesthetik bei Castil-Blaze, „De L'opéra en France" (Paris 1820) zusammenfassend behandelt. Auch die erinnerungsmotivischen und leitmotivischen Prinzipien bei Grétry, Méhul und Cherubini erfahren hier eine tiefgehende ästhetische Begründung. Die Musik in der Oper kann nach Castil-Blaze durch ihre Sprache die Gefühle und Gedanken der Personen zum Ausdruck bringen, die durch dramatische Umstände zum Stillschweigen gezwungen sind. Dieses Kunstmittel ermöglicht feine Anspielungen. „Un refrain caracterisé, un motif fort d'expression et déjà présenté en première ligne, reparait tout à coup après plusieurs scènes, et rend à l'imagination la phrase, le vers, le mot qui suivit le train musical." (I, S. 107.) Durch sinnvollen Wiedereintritt einer Melodie ist es möglich, auf den Verlauf der Handlung hinzuweisen und an die Gründe zu erinnern, durch welche die Handlung motiviert wird. „Ce melange d'actions et des souvenirs ajoute beaucoup à l'intérêt du drame, et n'est pas un des moindres avantages de l'opéra" (S. 109). Von Castil-Blaze gingen die leitmotivischen Ideen auf Berlioz über. Der Ausdruck „idée fixe" findet sich auch schon bei ihm.

Wichtige Einblicke in das Wesen leitmotivischer Arbeit der französischen Gluckschule können wir auch der Schrift von Pierre Montan Berton „De la musique mécanique et de la musique philosophique" (1826) entnehmen. Von Haydn, seinem Vorbild, hat Berton die motivische Durchführungstechnik übernommen. Den Ausgang bildet auch bei ihm das Gesetz der dramatischen Einheit. Haydns Kompositionsstil charakterisiert er folgendermaßen: „Avec quel art il sait établir un motif, le présenter sur toutes

les faces, l'abandonner un moment et le faire reparaître ensuite avec nouveau charme."

Halten wir also fest: Das Leitmotiv, wie es in der Pariser Gluckschule angewendet und in der Aesthetik begründet wurde, ist in erster Linie ein rein musikalisches Mittel, das zur geschlossenen musikalischen Formbildung wesentlich beitragen soll. Die Themen sind zwar in ihrer Ausdrucksbedeutung an dichterische Vorstellungen geknüpft, allein die Verarbeitung vollzieht sich vorwiegend auf rein musikalischer Grundlage. Das letzte Ziel der Conservatoire-Professoren ist immer die vollendete, geschlossene musikalische Formgestaltung geblieben. Das beweisen die Äußerungen Bertons, die Übernahme der sinfonischen Durchführungsarbeit in die Oper und die einheitlichen musikalischen Formen der einzelnen Abschnitte. Wir werden sehen, daß die Entwicklung des Leitmotivs in der deutschen Oper von einer ganz anderen Seite her einsetzt, und hier andere bestimmende Triebkräfte am Werk sind.

Die französische Oper hat zum Leitmotiv in der weiteren Geschichte der Oper keinen Beitrag von historischer Bedeutung mehr geliefert. Einige bemerkenswerte Erinnerungsmotive in den Opern der 30er und 40er Jahre des 19. Jahrhunderts erwähnt J. van Santen-Kolff.[9]) In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts werden die Anregungen, die in Deutschland von Richard Wagner ausgingen, aufgenommen und verwertet.

Eine vermittelnde Zwischenstellung in der Geschichte des Leitmotivs im 18. Jahrhundert nimmt Johann Gottlieb Naumann[10]) ein. Er bemüht sich in seinem Opernschaffen um eine Synthese der französischen heroischen Oper und dem Stil der Meisterwerke der opera seria. In seinen Spätwerken treten Stilelemente auf, die deutlich in das Reich der deutschen romantischen Oper hinüberweisen. Die Idee des musikalischen Leitmotivs führt er streng systematisch durch. Den Höhepunkt seiner Technik und seines Schaffens erreicht er in seiner Oper „Gustaf Wasa" (Stockholm 1786). Sie enthält zahlreiche Erinnerungsmotive und Leitmotive, die auch der Situation nach abgewandelt werden. Von hier aus haben Anregungen auf die dänische Oper fortgewirkt. Motivische Zusammenhänge zwischen Arie und Accompagnato sind in seinen Opern häufig. Naumann war zu Beginn des 19. Jahrhunderts außerhalb Dresdens rasch vergessen, doch ist mit Sicherheit anzunehmen, daß C. M. von Weber bei seiner Dresdener Tätigkeit noch Eindrücke aus Naumanns Werken empfangen hat.

Die deutsche romantische Oper.

Die deutsche Oper nimmt mit den Singspielen von Johann Georg Standfuß und Johann Adam Hiller einen neuen Aufschwung. Machen

[9]) J. van Santen Kolff, Geschichtliches und Aesthetisches über das Erinnerungsmotiv, Bayreuther Blätter 1885 und 1886.

[10]) Richard Engländer, J. G. Naumann als Opernkomponist, Lpz. 1922.

sich auch anfänglich fremdländische Einflüsse geltend, so wird doch hier der erste Grund zur selbständigen Weiterarbeit gelegt. Die frühen Singspiele sind vielfach Übertragungen französischer Vorbilder ins Deutsche. Der musikalischen Form nach bestehen sie aus einer größeren Zahl kleinerer Nummern, die in den einfachsten geschlossenen Formen angelegt sind. Rezitative treten nicht auf, sondern werden durch den geschlossenen Dialog ersetzt. Das frühere Singspiel kennt, abgesehen von den Wiederholungen ganzer Nummern, Erinnerungs- oder Leitmotive nicht. Ihre Anwendung würde den engen Rahmen der einzelnen Nummer sprengen. Aus diesem Grunde finden sie in diesen einfachen Singspielen, bei denen die Musik nur eine mehr untergeordnete Rolle spielt, noch keine Verwendung.

Die Entwicklung des Singspiels wird jedoch wesentlich gefördert, als im Laufe der 80er Jahre des 18. Jahrhunderts märchenhafte, zaubermäßige Vorstellungen in die Textdichtung eindringen. Diese Anregungen führen über die zahlreichen Zauberspiele geradewegs zur romantischen Oper. So werden den Komponisten größere musikalische Entfaltungsmöglichkeiten gegeben. Von der italienischen und französischen Oper wird allmählich die größere Form der Arie und das begleitende Rezitativ übernommen. Die beiden Formen beginnen, sich gegenseitig zu durchdringen; die Arie wird in ihrem Ablauf durch Rezitative unterbrochen oder eingerahmt. Das Orchester nimmt durch selbständige motivische Arbeit und eindringliche Charakteristik der Personen einen lebhafteren Anteil an dem Ablauf des Ganzen. Mit der Sprengung der einfachen stereotypen Formen finden auch erinnerungsmotivische Wendungen in die Oper Eingang. Auf dieser Grundlage sind einige einfache Erinnerungsmotive in Opern von K. D. Stegmann, J. R. Zumsteeg und A. Schweitzer entstanden.

Es würde zu weit führen und geradezu eine gewaltsame, dem Material aufgezwungene Konstruktion erfordern, würde man hier, wo es sich um die allgemeinen, von je her schon in der Oper dagewesenen Erinnerungsmotive handelt, von einer Entwicklung oder gegenseitigen Abhängigkeit der Komponisten sprechen. Das Wesen des Erinnerungsmotivs ist so unmittelbar mit der Kunstform der Oper, besonders mit den Ausprägungen, die im 18. und 19. Jahrhundert ausgebildet wurden, verknüpft, daß sein Auftreten eine gar nicht ungewöhnliche Erscheinung in der Zeit darstellt. Deshalb ist es auch keineswegs verwunderlich, wenn von anderen Forschern in den Opern von Franz Seydelmann,[11] Guiseppi Sarti,[12] Simon Mayr[13] interessante Erinnerungsmotive nachgewiesen werden konnten.

In der französischen Oper des Empire war das Leitmotiv zum Gegenstand

[11]) R. Cahn-Speyer, Franz Seydelmann als dramatischer Komponist, München 1909, S. 75, 86, 89.

[12]) Ernst Bücken, a. a. O., S. 32.

[13]) Ludwig Schiedermair, Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts, I. und II. Band: Simon Mayr, Leipzig, 1907 und 1910.

sinfonischer Durchführungen in der Oper gemacht worden. Der Gesichtspunkt der einheitlichen formalen Gestaltung stand im Vordergrund. Die Motive und Themen waren Elemente eines geschlossenen formalen Zusammenhanges. In Deutschland dagegen geht die Entwicklung des musikalischen Leitmotivs von ganz anderen Voraussetzungen aus und nimmt einen anderen Charakter an. Hier ist das Problem des strengen Formaufbaus nie vorhanden gewesen. Die Generation der jüngeren Musiker, die auf dem Gebiet des deutschen Singspiels arbeiten, werden durch die Tradition der klassischen französischen und der neapolitanischen Oper nicht mehr bestimmend beeinflußt. Außermusikalische Elemente dringen in die Oper ein und geben der musikalischen Gestaltung die bestimmende Note. Die neuen dichterischen Elemente, die phantastischen Zaubervorstellungen, welche die Textbücher auszeichnen, müssen auch musikalisch einen prägnanten Ausdruck erfahren. Hand in Hand damit geht die Bemühung, die dramatischen Personen als Individuen mit persönlichem Eigen- und Innenleben zu charakterisieren und musikalisch prägnant nachzuzeichnen. Alles das wirkt zusammen, um die strenge formale Gestaltung der Musik zu lösen und die Formbindungen weiter zu spannen. So wächst das musikalische Leitmotiv in der deutschen Oper aus dem psychologisierenden Erinnerungsmotiv heraus. Deshalb finden wir in der deutschen Oper Leitmotive und Erinnerungsmotive meist dort, wo ein enger formaler Zusammenhang nicht zu erzielen ist, z. B. bei großen Szenen. Ab und zu werden Leitmotive auch sequenzartig oder variationstechnisch verarbeitet, so daß größere Strecken formal zu einer höheren Einheit zusammengeschlossen sind, doch sind die Beispiele dieser Art selten.

Auch die Geschichte des Melodrams[14]) in Deutschland beweist deutlich die Zusammenhänge zwischen Form und psychologischer Zeichnung oder musikalischer Malerei. Das Melodram bedeutet formal eine vollkommene Sprengung der Formen der italienischen Oper und des Singspiels. Gewöhnlich folgt die Musik im engen Anschluß an die jeweiligen dichterischen Gedanken. Die neue Formenwelt, die sich dadurch den Komponisten notwendigerweise auftut, ist in ihrer Bedeutung für die Oper keineswegs zu unterschätzen. Schon in den Melodramen von Georg Benda zeigt sich dann und wann das Bestreben, größere textliche Einheiten auch musikalisch zu solchen zusammenzuschließen. Hierbei werden häufig Themen in Verbindung mit den gleichen dichterischen Gedanken wiederholt. Auch darin ist eine Vorstufe leitmotivischer Arbeit zu erblicken. Joh. Fr. Reichard schreibt im „Musikalischen Kunstmagazin" (Berlin 1782, S. 86): „In der Medea hat Benda einige Stellen fortdauernd arienmäßig behandelt, so daß das Zwischenspiel einer solchen Stelle ein ganz kleines Musikstück in bleibender Bewegung mit ausgeführtem Thema ist. Die wirklich hervorstechend starke Wirkung

[14]) Edgar Istel (Die Entstehung des deutschen Melodrams, Bln. u. Lpz. 1906) erwähnt einige leitmotivische Verwendungen, während er andere ganz übersieht.

solcher Stellen verleitete mich, in meinen beiden Duodramen Cephalus und Procris und Ino häufigeren Gebrauch davon zu machen und für jede Leidenschaft, für jeden Hauptteil der Leidenschaft ein Thema auszuführen, um so mehr Einheit in das Ganze zu bringen. Ich habe aber bei der Aufführung nicht die Wirkung bemerkt, die ich mir davon versprach. Dem Raisonnement scheint dies ohne Anstand vorzüglicher, dabei ist's bei allem Anschein besser überdachter Arbeit gewiß leichter als für jeden Gedanken, für jeden Moment einen neuen, so ausdrückenden, treffenden und musikalisch schönen Satz zu erfinden, wie es all' die Zwischenspiele in Bendas Ariadne sind." Dieses Bestreben gab auch Reichardt die Veranlassung, in seiner „Ino" ein Thema der Situation nach leitmotivisch abzuwandeln.

Das bedeutsamste Werk für die frühe Geschichte des Leitmotivs in Deutschland ist das Melodram „Lampedo" von Georg Joseph Vogler (Abt Vogler). Hier werden zahlreiche Leitmotive für die Gefühle der Personen aufgestellt und während des ganzen Melodrams beibehalten. Im Verlauf der einzelnen Szenen wird ihr musikalischer Ausdruck den Wandlungen der psychischen Charaktere entsprechend verändert. Abt Vogler hat in seiner systematischen Pflege des Leitmotivs im Melodram keinen Nachfolger gefunden. In seinen späteren Opern hat er selbst das Prinzip nicht wieder aufgenommen.

Die Begeisterung für das Melodram ließ ebenso rasch, wie sie gekommen, auch wieder nach. Seither trat das Melodram als selbständige Kunstgattung kaum mehr bedeutungsvoll hervor.

Die Erweiterung der musikalischen Formen in der deutschen Oper geht in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts konsequent fort bis zu den Musikdramen Richard Wagners, in denen formal von der älteren Oper nur ganz wenig übrig geblieben ist. Gerade in dieser Epoche, in der sich alles im Fluß befindet, sind die Beispiele besonders für Erinnerungsmotive sehr zahlreich. In einer längeren Opernszene werden oft Motive wiederholt; häufig füllen sie auch als Formmotive mehre Szenen.

Doch alle diese Erscheinungen sind nur aus dem Geist der Romantik, aus dem Wesen der romantischen Dichtung heraus verständlich. Deshalb sollen zunächst einige Merkmale der romantischen Oper herausgearbeitet werden.

Die romantische Oper ist in der Hauptsache durch zwei Wesensmerkmale gekennzeichnet, die ihr das charakteristische Gepräge verleihen: durch die Natur, die im Zentralpunkt des Geschehens steht, und durch den Menschen, der in ihr lebt. Gewiß spielte auch schon vorher die Natur in der Oper zuweilen eine wesentliche Rolle; man denke an die Szenen am Bach und im Hain in der venezianischen Oper oder an die Seestürme in der französischen Oper nach Lully. Allein die Natur war nur äußerliches Mittel. Das ändert sich nun grundlegend. Die Natur tritt in den Mittelpunkt. Man lauscht auf ihr eigenes Wesen, man hört auf ihr geheimnisvolles Raunen, man beseelt

sie. Sie erhält eine eigene Gestalt, sie spricht und erzählt von ihrem innersten Sein. Ein Sturm ist nicht mehr ein äußerliches Toben; er wird zum Aufruhr der Elemente, zur Leidenschaft. Man legt ihm ein eigenes Wesen mit eigenem Wollen bei. Der Wald beginnt zu sprechen; ein Zauber geht von ihm aus. Und häufig gewinnt die Natur in ihrer Kraft lebendige Gestalt. So sind alle Naturwesen, Berggeister, Elfen, nur Personifizierungen der Natur, in denen sich ein Stück ihres Wesens widerspiegelt. In diesen Rahmen wird der Mensch hineingestellt. Er lebt in dieser Natur, fühlt sich von ihr umgeben und lauscht auf ihre Stimme. Seine eigenen Kräfte, seine Empfindungen und Leidenschaften erhalten etwas Erdgebundenes, Triebhaftes, Ursprüngliches, das mit der belebten Natur selbst verwachsen zu sein scheint. Sein Schicksal wächst mit der Natur zusammen.

Hiermit ist auch der M u s i k eine neue Welt erschlossen. Die Musik war zuvor in der Oper reiner Ausdruck menschlicher Gefühle oder Malerei äußerer Geschehnisse. Nunmehr versucht man, etwas von dem Wesen der Natur auch musikalisch einzufangen. Ein Sturm wird nicht mehr einfach gemalt; man will sein Wesen, wie man es selbst erfühlt, in Töne fassen. Das Unheimliche, Stimmungshafte der Naturerscheinungen tritt hervor; dafür wird in der Musik ein symbolhafter Ausdruck gefunden. Auch die feinsten seelischen Stimmungen, die zartesten Übergänge und Nüancen werden nacherlebt, nachgezeichnet. Der Mensch wird empfindsamer und differenzierter, feinnerviger dargestellt. Eine Idee, ein poetischer Gedanke erhält tragende Bedeutung und ist auf die Entwicklung der Handlung von bestimmendem Einfluß. Die Symbolik der Musik wächst immer mehr. Man will uns die Erscheinungen der Natur und die Empfindungen der Gestalten, die einzelnen Künste als einheitlich und geschlossen erleben lassen, der Flucht der Erscheinungen eine Begrenzung auferlegen.

So wird das L e i t m o t i v dramatisches Kunstmittel und einer der wichtigsten psychologischen Faktoren in der Oper. Die psychologischen Erinnerungsmotive und die erinnerungsmotivischen Situationsmotive sind ausgesprochene Vorläufer und Parallelerscheinungen zum Leitmotiv selbst, die vielfach schon deutlich in die leitmotivische Verwendung eingreifen. Einige Textwiederholungen der romantischen Oper mit starkem Gefühlseinschlag, die zugleich für die Charakterisierung der Personen und die Handlung von wesentlicher Bedeutung sind, haben schon stark leitmotivischen Charakter. Dabei treten häufig rein musikalische Themen zurück. Der Klang der Instrumentalfarbe als solche sind das Charakteristische; sie erscheinen als Symbol in Verbindung mit dem, was sie deuten sollen.

Bevor wir versuchen können, die historischen Verbindungsfäden zu ziehen, die das Auftreten der Leitmotive in der deutschen romantischen Oper verdeutlichen sollen, müssen wir noch auf einige wichtige P a r a l l e l e r s c h e i n u n g e n a u ß e r h a l b d e r O p e r eingehen.

Über die längere Ausdehnung der Opernszenen und die gleichbleibende Verwendung der Thematik innerhalb einer oder mehren Szenen war oben gesprochen worden. Als parallele Erscheinung wäre noch auf die Kompositionsform der Gesangsballade hinzuweisen, insbesonders der Balladen von Carl Löwe.[15]) Das Prinzip der Ballade besteht darin, daß eine oder mehre festgehaltene Grundmelodien im Anschluß an die wechselnden poetischen Situationen und Stimmungen entsprechende musikalische Umbildungen erfahren.

Von geradezu ausschlaggebender Bedeutung für die ganze spätere Entwicklung des Leitmotivs werden nun aber die Ausdruckstiefe und die thematischen und inhaltlichen Umdeutungs- und Variationsmöglichkeiten, die das motivische Material in den Instrumentalkompositionen, besonders in den Symphonien von Beethoven, erreicht hat. Beethoven steht gleichsam als Ahnherr vor der ganzen späteren Entwicklung, an seiner Technik haben sich alle seine Nachfolger geschult. Die Ausdrucksspräche der Wagnerschen Leitmotive und ihre Veränderungen sind ohne Beethovens Instrumentalmusik undenkbar.

Für die Geschichte des Leitmotivs müssen wir in der Phantastischen Symphonie von Hector Berlioz[16]) das bedeutsamste Instrumentalwerk des 19. Jahrhunderts erblicken. Hören wir, was Berlioz selbst schreibt: „Ich nehme an, daß ein Künstler von lebhafter Einbildungskraft, der sich in jenem Seelenzustand befindet, welchen Chanteaubriand so wundervoll im „René" geschildert hat, zum erstenmal die Frau erblickt, welche das Ideal an Schönheit und Reiz verkörpert, nach dem sich sein Herz seit langem sehnt, und wie er ganz davon gefangen genommen wird. Durch einen seltsamen Zufall erscheint das Bild der geliebten Frau stäts vor seiner Seele in Begleitung eines musikalischen Gedankens, in welchem er denselben graziösen, vornehmen Charakter findet wie bei dem geliebten Wesen, welches ihm vorschwebt. Diese doppelte fixe Idee verfolgt ihn beständig: das ist der Grund, warum die Hauptmelodie in allen Sätzen der Sinfonie wiederauftaucht?" [17]) Die Phantastische Symphonie war sehr bekannt, und es ist ohne weiteres anzunehmen, daß Berlioz' Gedanke des Leitmotivs der fixen Idee auf viele Komponisten der Zeit anregend und befruchtend eingewirkt hat. Von Richard Wagner wissen wir, daß der die Symphonie im Winter 1839/40 in Paris gehört hat.[18])

[15]) Erinnerungs- und leitmotivartige Bildungen finden wir auch in den Oratorien von Löwe, vergl. Arnold Schering, Geschichte des Oratoriums, Lpz. 1911, S. 411 und 413.

[16]) Die Leitmotive in Berlioz' Werken sind nachgewiesen von Alfred Ernst, L'oeuvre dramatique de H. Berlioz, Paris 1884, S. 97—102.

[17]) Brief an Humbert Ferrand in Paris vom 16. April 1830; Berlioz, Litterarische Werke, Erste Gesamtausgabe, III. Bd., S. 42 f.

[18]) Richard Wagner, Mein Leben, I. Band, München 1911, S. 230.

Wir kennen aus dem 19. Jahrhundert verschiedene mehrsätzige Instrumentalwerke, die zwar keine besonders vorgezeichnete programmatische Idee repräsentieren, bei denen aber doch einzelne Themen an verschiedenen Stellen plötzlich wiederauftauchen. Auf die einzelnen Werke hat J. van Santen-Kolff hingewiesen.[19]) Sicher liegen hier poetische Ideen vor, die der Komponist verfolgt. Sobald sie jedoch nicht in irgend einer Form, sei es als Überschrift, Motto oder Erläuterung, sprachlich formuliert sind, werden wir immer auf vage Vermutungen angewiesen bleiben.

Einen frühen und bemerkenswerten Beitrag zur Geschichte des Leitmotivs in der Oper fanden wir in der „Athalia" von Joh. Nep. v. Poißl. Ob Poißl unmittelbare Anregungen aus anderen Opern, in diesem Falle aus denen französischer Komponisten geschöpft hat, ist schwer festzustellen. Zweifellos hat er die betreffenden Werke gekannt, da sie auf den deutschen Opernbühnen sehr häufig gegeben wurden.[20])

Mit Poißl war Carl Maria von Weber befreundet. Über das Verhältnis berichtet uns Webers Sohn:[21]) „Besonders nahe trat bei seiner diesmaligen Anwesenheit in München (1815) der ebenso talentvolle als liebenswürdige Freiherr von Poißl, der den um drei Jahre jüngeren, in der Opernkomposition sogar weit unerfahreneren Künstler bei seinen bedeutenden musikalischen Arbeiten unermüdlich zu Rate zog und nicht allein seine um ein Jahr vorher mit großem und verdientem Beifalle gegebene Oper „Athalia", sondern auch seine früheren Werke „Aucasin und Nicolette", „Antigone" usw. mit ihm durchging. Ja er änderte sogar an der am 21. April sehr ehrenvoll gegebenen, von ihm sowohl gedichteten als komponierten Oper „Wettkampf zu Olympia" auf Webers Vorschlag mehreres." Es ist also auch mit Sicherheit anzunehmen, daß Weber aus dem Verkehr mit Poißl entscheidende Anregungen gezogen hat, auf die vielleicht auch die Anwendung der Leitmotive in seinen späteren Opern zurückzuführen ist.

Weber hat alle diese Anregungen selbständig verarbeitet und weitergebildet. Inwieweit er auch durch seinen Lehrer Abt Vogler beeinflußt worden ist, wird sich schwer feststellen lassen. Die Leitmotive in seinen drei letzten großen Opern sind besonders bedeutungsvoll. Er hat zum ersten Mal in der Geschichte der Oper einen Klang, einen Akkord als Symbol leitmotivisch verwendet. Es ist besonders interessant, von Weber selbst die Gründe zu hören, die ihn dazu bewogen haben:[22]) „In dem „Freischütz" liegen zwei Hauptelemente, die auf den ersten Blick zu erkennen sind: Jägerleben

[19]) J. van Santen-Kolff, Geschichtliches usw., Bayr. Bl. 1885, 1886.

[20]) Das statistische Material bei J. Cornet, Die Oper in Deutschland und das Theater der Neuzeit, Hamburg 1849.

[12]) Max Maria von Weber, Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild. Bln. 1912, S. 202.

[22]) J. C. Lobe, Consonanzen und Dissonanzen, Lpz. 1869, darin Aus Gesprächen mit C. M. von Weber, S. 122 ff.

und das Walten dämonischer Mächte, die Samiel personifiziert. Ich hatte also bei der Komposition der Oper zunächst für jedes dieser beiden Elemente die bezeichnendsten Ton- und Klangfarben zu suchen. Diese Ton- und Klangfarben bemühte ich mich festzuhalten und nicht bloß da anzubringen, wo der Dichter das eine oder das andere der beiden Elemente angedeutet hatte, sondern auch da, wo sie sonst von Wirkung sein konnten. Die Klangfarbe, die Instrumentation für das Wald- und Jägerleben war leicht zu finden: Die Hörner lieferten sie. Die Schwierigkeit lag nur in dem Erfinden neuer Melodien für die Hörner, die einfach und volkstümlich sein mußten. Zu diesem Zwecke sah ich mich unter den Volksmelodien um, und dem eifrigen Studium derselben habe ich es zu verdanken, wenn mir dieser Teil meiner Aufgabe gelungen ist. Ich hätte diese Klangfarbe wohl noch öfter anbringen können, z. B. überall da, wo Max auftritt oder Kaspar; aber das Gegebene genügte, um die Hörer in das Wald- und Jägerleben zu versetzen. Hätte ich die Jägerfarbe, wenn ich so sagen darf, noch häufiger angewandt, so wäre sie am Ende lästig geworden. Auch liegt die Haupteigentümlichkeit des Freischütz nicht darin. Die wichtigste Stelle für mich waren die Worte des Max: „mich umgarnen finstre Mächte", denn sie deuteten mir an, welcher Hauptcharakter der Oper zu geben sei. An diese „finstern Mächte" mußte ich die Hörer so oft als möglich durch Klang und Melodie erinnern. Sehr oft bot mir der Text die Möglichkeit dazu, sehr oft aber auch deutete ich da, wo der Dichter es nicht unmittelbar vorgezeichnet hatte, durch Klänge und Figuren hin, daß dämonische Mächte ihr Spiel treiben. Ich habe lange und viel gesonnen und gedacht, welcher der rechte Hauptklang für dies Unheimliche sein möchte. Natürlich mußte es eine dunkle, düstere Klangfarbe sein, also die tiefsten Regionen der Violinen, Violen und Bässe, dann namentlich die tiefsten Töne der Klarinette, die mir ganz besonders geeignet zu sein schienen zum Malen des Unheimlichen, ferner die klagenden Töne des Fagotts, die tiefsten Töne der Hörner, dumpfe Wirbel der Pauken oder einzelne dumpfe Paukenschläge. Wenn Sie die Partitur der Oper durchgehen, werden Sie kaum ein Stück finden, in welchem jene düstere Hauptfarbe nicht zu bemerken wäre. Sie werden sich überzeugen, daß die Bilder des Unheimlichen die bei weitem vorherrschenden sind, und es wird Ihnen deutlich werden, daß sie den Hauptcharakter der Oper abgeben. Man wird in dem dunklen Hauptkolorit des Gedankens die mannigfaltigsten Nuancen und Farbenspiele sehen."

Der „Freischütz" ist das bedeutsame Werk, in dem das Leitmotiv, das bisher nur in der Bedeutung der „Affekt- oder Stimmungssymbolik" aufgetreten war, nun auch den Charakter der „Klangsymbolik" annimmt. Auch hier hat es im Erinnerungsmotiv sein Vorbild, man denke an den dreimaligen Bläserakkord aus Mozarts „Zauberflöte".

Mit größter Bewußtheit hat W e b e r die Klangfarben und Motive in seinem Freischütz zur Anwendung gebracht. Seine Schriften zeigen uns, mit

welchem Interesse er die Beispiele in der Opernlitteratur seiner Zeitgenossen verfolgte. Er benutzte sogar die Möglichkeit seiner litterarischen Tätigkeit[23]) dazu, um seine Leser auf die betreffenden Stellen aufmerksam zu machen. So finden wir besonders in den Berichten, die er vor den Erstaufführungen der Opern in den Tageszeitungen zu veröffentlichen pflegte, immer wieder Hinweise, z. B. auf die Oper „Macdonald" von Dalayrac:[24]) „Die Romanze „Ein Pilger irrt" wird besonders durch ihre innige Verwebung mit dem Ganzen der Handlung interessant. Bei den gespanntesten, entscheidendsten Szenen erscheint die freundliche Melodie wie ein tröstender Stern und verheißt den erwartungsvollen Zuhörern Rettung seiner Lieben. Solche Stücke sind die zarten Fäden im Gewebe einer Oper, die von einem wahren dramatischen Komponisten, so gesponnen wie hier, unwiderstehlich die Herzen der Zuhörer fesseln müssen." Schon 1811 also erkannte Weber die dramatische Bedeutung des Leitmotives als ideelle dichterische Grundkraft der Handlung und seine Wirkung auf den Zuhörer.

Auf die Rolle, welche die Instrumentation als Charakterisierungsmittel, insbesondere bei regelmäßiger und systematischer Anwendung spielen kann, weist Weber in seiner Besprechung der „Undine" von E. T. A. Hoffmann hin. Wir lesen hier:[25]) „Am mächtigsten springt Kühleborn hervor durch Melodiewahl und Instrumentation, die ihm stäts treu bleibend, seine unheimliche Nähe verkündet." Nun kann es nicht mehr zweifelhaft sein, daß er aus dieser Oper entscheidende Anregungen zu seiner eigenen, späteren Verwendung im „Freischütz" gezogen hat.

Im Jahre 1816 brachte Weber die Oper „Athalia" von Poißl in Prag zur Uraufführung. Auch ihr schickte er einen seiner bekannten Abendberichte voraus,[26]) in dem er mit den folgenden Worten auf die Leitmotive der Oper hinwies: „Sinnig sind die Hauptmomente der Handlung und des Gefühls durch gewisse eindringende und herrlich wiederkehrende Melodien zusammengehalten und bezeichnet. Was früher Ahnung war, kehrt bestimmt später in voller erfreulicher Gewißheit wieder. Voll dramatischer Wahrheit schreitet alles fort." Webers Verhältnis zu Poißl haben wir schon berührt. Die Besprechung der „Athalia" ist nicht nur ein Bekenntnis aufrichtiger Freundschaft, sie ist auch eine ehrliche und bewundernde Anerkennung der künstlerischen Leistung des Freundes.

Das rege Interesse, das Weber den Werken seiner Zeitgenossen entgegenbrachte, gab wohl auch die Veranlassung, den „Faust" von Louis Spohr in

[23]) Sämtl. Schriften von C. M. v. Weber, Kritische Ausgabe von Georg Kaiser, Bln. u. Lpz. 1908.

[24]) S. 113. Macdonald, Oper von Dalayrac. Urdruck: Gesellschaftsblatt für gebildete Stände, München 1811 vom 27. Juli.

[25]) S. 127. Undine, Oper von E. Th. A. Hoffmann. Urdruck: Allg. mus. Zeitung 1817, Bd. XIX, S. 201 ff.

[26]) S. 269. Athalia, Oper von Poißl. Urdruck: K. k. privilegierte Zeitung, 1816, No. 142 vom 21. Mai.

Prag zur Uraufführung zu bringen. Auch hier schrieb er eine Einführung,[27]) die am Vorabend der Aufführung in der genannten Zeitung erschien. Klar und deutlich erkannte auch hier Weber die geistige und formale Stellung des Erinnerungsmotivs in der Spohrschen Oper. Er schrieb deshalb in seinem Aufsatz den interessanten Satz: „Glücklich und richtig berechnet gehen einige Melodien wie leise Fäden durch das Ganze und halten es geistig zusammen."

Daß die neuen Möglichkeiten, welche die Verwendung des Leitmotivs mit sich brachte, von allen führenden Köpfen erkannt wurden, sieht man auch aus der Rezension, die E. T. A. Hoffmann [28]) über Beethovens Musik zu „Egmont" schrieb. Er äußerte darin sogar den Wunsch, Beethoven hätte an einer ganz bestimmten Stelle ein Erinnerungsmotiv einfügen sollen. „So laß mich sterben: die Welt hat keine Freuden auf diese!" ruft Klärchen, und ein jauchzender Satz, Allegro, C-dur, tritt ein: aber schon im zweiten Takt eine Fermate; die Oboe macht eine Kadenz, wieder ein rauschender Takt, und die Oboe hat eine zweite Kadenz. — Wäre es nicht ein glücklicher Gedanke gewesen, hierauf die Melodie des Liedes: „Freudvoll und leidvoll" eintreten zu lassen? — In der Tat hat der Anfang des Allegretto auch Ähnlichkeit mit jenem Thema, weicht aber gleich ganz ab, —" In seiner Besprechung des Weberschen „Freischütz" [29]) weist er ausdrücklich auf die erinnerungsmotivische Verwendung des Spottchors in der Wolfschlucht hin, die ihm gleich als besonders bedeutsam aufgefallen ist: „Der Komponist muß uns entschuldigen, wenn wir uns noch nach den wenigen Vorstellungen nicht getrauen, seine Absichten in dieser Szene ganz zu entwickeln. Viele derselben sind uns nicht entgangen, so z. B. die sinnige Wiederholung der Melodie aus dem ersten Spott- und Schimpfchor, die dem zaudernden Max der böse Dämon hämisch vorzuhalten scheint." Wir sehen hieraus zugleich, vor welche neuen Probleme Weber seine Zeitgenossen durch sein Werk stellte, die im vollen Umfang zu erfassen sogar dem hochbegabten und für seine Zeit doch sehr fortschrittlichen Hoffmann ernstliche Schwierigkeiten bereitete.

Der Gedanke einer leitmotivischen Verwendung taucht auch in den Besprechungen auf, die Franz Grillparzer mit Beethoven zwecks der Anlage einer Operndichtung geführt hat. Die betreffenden Stellen hat Theodor Frimmel aus Beethovens Gesprächsbüchern zusammengestellt und kommentiert.[30]) „Die Musik zur Melusine sollte gleich begonnen werden. Im Laufe des Sommers 1823 besuchte Grillparzer den Meister in Hetzendorf. Aus Beethovens Gesprächsbüchern entnimmt man, daß Grillparzer einmal

---

[27]) S. 273. Faust. Oper von Spohr. Urdruck: K. k. priv. Prager Zeitung, No. 245 vom 1. September 1816.

[28]) E. T. A. Hoffmanns Werke, herausg. von Georg Ellinger, Bld. u. Lpz. Goldene Klassiker-Bibliothek. 13. Teil. Mus. Schriften I, S. 145 ff.

[29]) Ebenda, 14. Teil. Mus. Schriften II, S. 141 ff., Der Freischütz.

[30]) Theodor Frimmel, Beethoven-Handbuch, I. Band, Lpz. 1926. S. 184.

fragte: „Sind Sie noch immer der Meinung, daß statt des ersten Chores in der Oper etwas anderes substituiert werden sollte.” (Sauer Nr. 196, S. 1 ff.) Erwähnenswert ist, daß Grillparzer schon damals, offenbar durch eine Äußerung Beethovens angeregt, den Gedanken des Leitmotivs ausspricht: „Ich habe mir überhaupt gedacht, ob es nicht passend wäre, jede Erscheinung oder Einwirkung Melusines durch eine wiederkehrende, leicht fassende Melodie zu bezeichnen. Könnte nicht die Ouvertüre mit dieser beginnen, und nach dem rauschenden Allegro auch die Introduktion durch diese selbe Melodie gebildet werden.” Beethoven muß also vorher eine Wiederholung eines Melusinengesanges schon angedeutet haben. Was er mündlich geantwortet hat, ist nicht bekannt. Grillparzer schreibt dann hin: „Diese Melodie habe ich mir als diejenige gedacht, auf welche Melusine ihr erstes Lied singt.”

Von Spohr hörten wir schon, daß er in seinen Opern mehrfach Leitmotive eingeflochten hat. Auch in seiner Selbstbiographie (2 Bde., 1860/61) weist er in zwei Äußerungen darauf hin. Im zweiten Band (S. 295) zitiert er eine Stelle aus einem von Rellstab verfaßten Artikel in der Voss. Zeitung über die Erstaufführung der „Kreuzfahrer” in Berlin: „Von originellster Färbung ist in diesem Akte (I) noch der Marsch der Sarazenen, der auch im dritten Akt wiederkehrt, und dort so überraschend schön im Orchester behandelt und an das vorhergehende angeknüpft wird, daß das Publikum die Wendung mit allgemeinem Beifall hervorhob.” Auf S. 351 desselben Bandes lesen wir in einem Brief Spohrs an Hauptmann vom 21. Mai 1852: „Daß meine Oper Faust auf den Wunsch der Königin von England und des Prinzen Albert zur großen Oper umgeschaffen, haben Sie wohl schon gehört . . . Die Oper hat nun drei Akte; der zweite schließt mit der Hochzeitsszene und der dritte beginnt mit einem neuen Entreact, der mit Reminiszensen aus dem Trio des Fackeltanzes und der Hexenmusik die von Faust durchschwelgte Nacht malt und dann in ein großes Rezitativ des Mephisto übergeht, an welches sich dessen Arie in E-dur anschließt. Nach dem Vorüberzuge der Hexen folgt dann ein Rezitativ des Faust, ebenfalls mit Anklängen aus Früherem und Späterem.”

An dieser Stelle ist noch ein Irrtum richtig zu stellen. Hugo Riemann (Geschichte der Musik seit Beethoven, Lpz. 1901, S. 191) führt aus, Goethe habe in einem Brief an Kayser vom 19. Dez. 1779 (Goethes Briefe, IV. Abt. 4. Band, Weimar 1889, S. 155 ff.) die Idee des Leitmotivs entwickelt. Diese Stelle lautet folgendermaßen: „Dieser Dialog (der rhythmische Dialog, im Gegensatz zu dem gesprochenen, prosaischen Dialog) hat in meinem Stück fast einerlei Sylbenmaß, und wenn Sie so glücklich sind, ein Hauptthema zu finden, das sich gut dazu schickt, so werden Sie wohl tun, solches immer wieder hervor kommen zu lassen und nur durch veränderte Modulation, durch Major und Minor, durch angehaltenes und schneller fortgetriebenes Tempo die einzelne Stelle zu nüancieren. Da gegen Ende meines Stückes der Gesang anhaltend fortgehen soll, so werden Sie mich wohl verstehen, was ich sage,

denn man muß sich alsdann in Acht nehmen, daß es garnicht zu bunt wird." Goethes Worte beziehen sich nur auf das Finale seines Singspiels „Jery und Bätely". Von einem Leitmotiv kann hier also keine Rede sein.

Eine Geschichte der deutschen Oper im 19. Jahrhundert, die einen Gesamtüberblick über die Produktion vermittelt und zugleich die große Zahl von Komponisten berücksichtigt, die heute so gut wie vergessen sind, ist noch nicht geschrieben. Deshalb kann auch nur unter Schwierigkeiten und mit Vorsicht beurteilt werden, inwieweit sich die einzelnen Kompositionen in der Anwendung der Leitmotive gegenseitig beeinflußt haben. So ist auch das Opernschaffen von Franz Schubert, das in einzelnen Werken eine stark persönliche Note hat, historisch noch schwer einzuordnen. Er hat in seinem „Fierrabras" einen sehr wichtigen Beitrag zum Leitmotiv geliefert. Einen besonderen Wert legt er auf die sinfonische Durchführung seiner Themen. Damit tritt er, wie früher schon bemerkt, in Gegensatz zu vielen anderen deutschen Opernkomponisten. Aus dieser Einstellung heraus ist es erst verständlich, daß er über Webers „Freischütz" folgendermaßen urteilt:[31]) „Das ist keine Musik, da ist kein Finale, kein Ensemble nach Form und Ordnung. Von legitimer Durchführung ist keine Rede, und wo Weber gelehrt sein will, findet man gleich heraus, daß er aus der Schule eines Charlatan stammt. Er hat Talent, aber keinen soliden Grund, auf dem er bauen könnte. Das geht alles auf den Effekt hinaus. In dem Duett der beiden Frauen im Freischütz war Gemüt und Lieblichkeit und Melodie. Dabei hätte er bleiben sollen." An solchen Gegnern der neuen Opernform und des Leitmotivs hat es keineswegs gefehlt. So war auch Adalbert Gyrowetz, der noch ganz aus der älteren Opernschule hervorging, ablehnend eingestellt. Er schreibt in seiner Selbstbiographie:[32]) „In der Oper wird die Singstimme größtenteils durch zu starke Instrumentierung gedeckt, und in Erfindung schöner Melodien ist man arm geworden; man bringt meistens nur wiederholte, schon mehrmal gehörte Motive, welche durch Versetzung oder durch Verwendung einiger Intervalle verändert, im Grunde aber doch dieselben sind."

Die Stellung, die Robert Schumann, der in seiner „Genoveva" von allen deutschen Opernkomponisten vor Wagner in der Verwendung der Leitmotive am weitesten gegangen ist, einnimmt, ist keineswegs geklärt. Er hat sich selbst in seinen Schriften nicht weiter geäußert. Die Durchführung der Leitmotive in seiner Oper zeigt aber deutlich, daß er vor dem letzten Schritt, einer konsequent durchgeführten Anwendung, doch zurückgeschreckt ist.

Eine periodische Entwicklungsreihe der Leitmotive läßt sich nicht nachweisen. Im Gegenteil, beim Studium der Opernlitteratur der Zeit gewinnt

[31]) Edgar Istel, Das Buch der Oper, I. Band, Bln. 1919, S. 222.

[32]) „Biographie des A.G." 1848. Neuausgabe von Alfred Einstein, Lebensläufe deutscher Musiker III bis IV, S. 123.

man den Eindruck, daß neben den überragenden Opernbegabungen eines Weber und Wagner in Deutschland nur noch Spohr, Marschner und Meyerbeer über einen mittelmäßigen Durchschnitt hinausragen. Infolgedessen dürfen wir auch keine ungewöhnlichen Leistungen in der Anwendung der Leitmotive erwarten. Diese Komponisten sind für die Wesenszüge des Leitmotivs in der deutschen Oper bis zu Wagners „Nibelungenring" typisch. Wagner selbst hat in seinen Jugendwerken von ihnen starke Anregungen empfangen. Auch kleinere Meister, wie Lortzing, J. Vesque v. Püttlingen und Kreutzer verwenden Erinnerungs- und Leitmotive in diesem Sinne.

Richard Wagner.

Von Richard Wagner wissen wir, daß er als Kapellmeister und später mit der Opernproduktion seiner Zeit und seiner unmittelbaren Vorgänger in lebhafter Verbindung stand. Die Probleme und die Stilrichtungen der Zeit, der einzelnen Schulen und ihrer Vertreter vereinigten sich anfänglich in ihm wie in einem Brennpunkt. In seinem Opernschaffen steht das Problem der Zeit, die Sprengung der alten Opernform, unmittelbar im Vordergrund. Mit seinem bühnensicheren Blick für dramatische Wirkungen erkannte er schon früh die Aufgabe, die Leitmotiven im Drama zufallen kann, wenn sie in bedeutungsvoller Weise angewendet werden. Zweifellos empfing er aus den Werken seiner Zeitgenossen grundlegende und entscheidende Anregungen, die er — und das ist sein Verdienst — in ihrer ganzen Bedeutung früh erkannte und selbständig weiterverarbeitete. Wir können in sämtlichen Werken Wagners aus seiner frühen und mittleren Schaffensperiode wichtige Leitmotive für psychische Inhalte oder für gedankliche Ideen feststellen, die durch ihre Verwendung im Drama und in der Musik wichtige dramatische Zwecke erfüllen.

Als sich Richard Wagner in den ersten Jahren seines Schweizer Exils theoretisch über sein Wollen und Schaffen Klarheit zu geben versuchte, räumte er dem Leitmotiv in seinem Gesamtkunstwerk eine umfassende Stellung ein, die es in seinen eigenen Opern vorher noch nicht eingeommen hatte. Im „Rheingold" setzte Wagner seine Theorie zum ersten Mal umfassend in die Praxis um. Hier ist die Technik des Leitmotivs zum System erhoben. In den späteren Werken, namentlich vom III. Akt des „Siegfried" an und in der „Götterdämmerung" steigern sich die geheimnisvollen leitmotivischen Verbindungen ungemein; die symbolischen Beziehungen werden immer reicher. Mit Recht hat man auf die Parallele hingewiesen, die Wagner in Bach durch seine überreiche Durchdringung der Musik mit Tonsymbolen verschiedensten Grades hat. Man kann hier nach Arnold Schering von einem Symbolgewebe oder Symbolkontrapunkt sprechen.

Es muß festgestellt werden, daß Wagner nicht als erster das Leitmotiv systematisch verwendet hat. Die Pariser Conservatoire-Professoren haben

fünfzig Jahre vor ihm das über die ganze Oper gehende Leitmotiv zum stilistischen Prinzip ihrer Werke erhoben. Wagners Verdienst wird dadurch in keiner Weise geschmälert, hat er doch die Ideen unabhängig von seinen Vorgängern selbständig verwertet. Ob er die Opern der französischen Gluckschule gekannt hat, ist nicht mehr mit Sicherheit festzustellen.

Wenn wir Richard Wagners eigene Stellungnahme zu den Problemen kennen lernen wollen, brauchen wir nur auf die zahlreichen Hinweise in seinen Schriften [33]) aufmerksam zu machen. Er äußerte sich an den folgenden Stellen über das Leitmotiv:

Oper und Drama, IV, S. 184, 185, 190, 200, 201, 202.
Mitteilung an meine Freunde, IV, S. 322, 323.
Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld, VIII, S. 185.
Über die Anwendung der Musik auf das Drama, X, S. 184 f., 186 ff., 189.

Richard Wagner betont in seinen theoretischen Ausführungen immer wieder den gefühlsmäßigen Charakter, den die Leitmotive im Drama besitzen. Er hat vielleicht, allerdings wohl unbewußt, gefühlt, daß das Verständnis des großen Publikums an dem System, genauer ausgedrückt, an der Symbolik scheitern sollte, und daß — wie noch zu zeigen sein wird — gerade hier die Kritik besonders einsetzen konnte. Er sieht in den Leitmotiven „plastische Gefühlsmomente" und will dadurch den Vorwurf gedanklicher, schematischer Arbeit hinfällig machen. Die Verarbeitung der Motive erfolgt „im vollsten Einverständnis mit der dichterischen Absicht". Über die motivische Arbeit hören wir nichts weiter. Die Abwandlung der Themen erfolgt auf musikalisch thematischer Grundlage. Die Motive stehen häufig untereinander im engeren Zusammenhang, sodaß man mit Recht verschiedene Motive, auch ihrer Symbolik nach, zu Gruppen zusammengefaßt hat. Ihre Beziehungen untereinander sind recht mannigfach. Häufig wird ein Leitmotiv bloß als Erinnerungsmotiv oder auch indirekt angewendet. Die Leitmotive können entweder im Gesang oder im Orchester auftreten. Sie ersetzen im gewissen Sinn die Melodien der früheren Oper. Über die Psychologie des Wagnerschen Leitmotivs ist von anderen schon alles Nötige gesagt worden. Ich verweise deshalb auf die weiter unten zu nennende Speziallitteratur.

Über die Symbolik des Leitmotivs seien hier noch einige Bemerkungen eingeflochten. Die Symbolik kann verschiedene Formen annehmen. Sie besteht zunächst in der Form des musikalischen Ausdrucks, welche sie entsprechend dem Empfindungs- oder Vorstellungsinhalt erhält. Hier unterscheiden wir nach Arnold Schering [34]) zwischen Affekt- oder Stimmungssymbolik, Symbolik ersten Grades, zwischen der Klangsymbolik,

[33]) Die Seitenzahlen und Bandangaben beziehen sich immer auf: Richard Wagner, Sämtl. Schriften und Dichtungen. Volksausgabe, 6. Aufl. Lpz.

[34]) Arnold Schering, Symbol in der Musik, 3. Kongreß für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Halle 1927.

Symbolik zweiten Grades, und der Formensymbolik als der Symbolik dritten Grades. Durch das eigentliche Wesen des Leitmotivs, für den betreffenden Inhalt oder eine davon abgeleitete Form in der ganzen Oper aufzutreten, nimmt die Symbolik zugleich den Charakter einer Vergeistigung an, d. h. es gesellen sich Faktoren hinzu, die einer „fremden ideologischen Region" angehören. Hiermit ist eine Symbolik vierten Grades erreicht, die aus „sinnbildlicher Deutung fremder, von außen hinzugebrachter ideologischer Faktoren" entsteht. Die Beziehung ist hier nicht mehr die einfache zwischen Gefühls- oder Vorstellungsinhalt einerseits, und dem musikalischen Ausdruck (Symbolik) andererseits; sie wird vertieft durch die Erweiterung des Inhaltes durch seine Abwandlung innerhalb des Dramas oder durch die Symbolik, die dem Inhalt selbst zufallen kann. Hiermit ist naturgemäß die Erfaßbarkeit des Symbols ungemein erschwert. „Die Bedeutung des Leitmotivs muß erst einmal auf irgend einem Umweg festgestellt werden, ehe es zum Bewußtwerden und Durchfühlen der symbolischen Zusammenhänge kommen kann, die der Komponist im einen oder anderen Sinne beabsichtigt hat." Auch die Frage nach dem Wert und der Erfaßbarkeit solcher Symbolik durch den Zuhörer ist noch nicht vollständig beantwortet.

Hier mag auch noch die Frage berührt werden, in welcher Art wir Leitmotive hören und aufnehmen. Jedes Motiv oder Thema wird von dem Zuhörer als eine einheitliche Gestalt aufgefaßt.[35]) Dementsprechend werden auch Leitmotive als einheitliche Gestalten gehört. Die einzelnen Leitmotive unterscheiden sich durch ihre charakteristischen Gestaltmerkmale, durch welche ihre Gestalten untereinander ausgezeichnet sind. Das Wiedererkennen der Leitmotive bei ihrem Wiederauftreten erfordert ein Erfassen der Strukturen der Gestalten, einen Vergleich der beiden Gestalten, ferner eine Abstraktion der spezifischen Tonqualität, da die Motive häufig transponiert oder verändert erscheinen. Inwieweit es beim Hören möglich ist, ein verändertes Leitmotiv als eine Variationsform eines früher aufgetretenen zu erkennen, kann in diesem Rahmen nicht untersucht werden. Im Vordergrund steht immer das Bestreben, Intervalle und Motive als Ganzes, als geschlossene Gestalt zu erfassen und nicht in den einzelnen Elementen. Die musikalische Auffassung des Leitmotivs erfordert vom Hörer eine besondere Einstellung auf den Ausdruck der Musik; der Hörer muß den ganzen, dem Leitmotiv innewohnenden Ausdrucksgehalt erfassen. Das Leitmotiv unterscheidet sich von dem Motiv der absoluten Instrumentalmusik durch seine Aufgabe, musikalischer Ausdruck, Symbol für gegebene Empfindungs- und Vorstellungsinhalte zu sein. Das Vorhandensein einer Motivcharakteristik wird durch die Annahme einer Gestalt- oder Wirkungsähnlichkeit

---

[35]) Gestalt im Sinne der neueren Gestalttheorie. Vergl. auch Paul Moos, Mitbericht zu Symbol in der Musik, 3. Kongreß.

zwischen dem Motiv und einem psychischen Inhalt erklärt. Kurt Huber[36]) unterscheidet noch genauer zwischen „direkter Gestaltähnlichkeit und einem psychischen Inhalt und indirekter, durch Gestaltähnlichkeit mit einer dem Inhalt kausal zugeordneten Ausdrucksbewegung vermittelten Beziehung". Den schwierigen Problemen, die sich bei der Betrachtung der Leitmotivtechnik vom Blickpunkt der neueren gestaltpsychologischen Forschung ergeben, und für die grundlegende musikalische und speziell auf Musik angewandte psychologische Untersuchungen fast ganz fehlen, kann hier nicht weiter nachgegangen werden.

Wagners leitmotivisches System zog früh das Interesse seiner Freunde und Gegner auf sich. Schon Franz Liszt erkannte die Bedeutung der Leitmotive und sprach sich in seinen Essays über Tannhäuser und Lohengrin (1849 und 1850) klar und deutlich darüber aus.[37]) Mit dem Erscheinen und Bekanntwerden der späteren Werke, beginnend mit dem „Rheingold" entstand die Leitfädenlitteratur. Die Leitfäden wollen an Hand einer textlichen und musikalischen Analyse das Verständnis und Studium der Werke erleichtern. Die Leitfäden haben wohl ihre Bedeutung, viele zum Studium Wagnerscher Werke an Hand der Klavierauszüge angeregt und ganz allgemein zur Erweiterung und Förderung des musikalischen Verständnisses weiter Kreise beigetragen. Leider nahm jedoch ihr Erscheinen so überhand, neben einigen wertvollen Arbeiten entstand soviel Schund, daß die Leitfäden mit Recht berüchtigt und gefürchtet werden. Die Leitfädenlitteratur nahm ihren Ausgang von einer Arbeit von Gottlieb Federlein, „Das Rheingold von Richard Wagner: Versuch einer musikalischen Interpretation", die 1871 im Musikalischen Wochenblatt erschien. Ihr folgte 1872 dasselbe für die „Walküre".[38]) Dadurch wurde Hans von Wolzogen angeregt. Er analysierte 1875 das Vorspiel zu Siegfried".[39]) Zu den ersten Bayreuther Festspielen schrieb er auf Anregung des Verlegers Edwin Schloemp in Leipzig seinen bekannten grundlegenden Leitfaden.[40]) 1877/79 folgte eine ausführliche Sonderbesprechung der „Götterdämmerung".[41]) Von Wolzogen stammen ferner die Leitfäden zu „Tristan und Isolde" (Lpz. 1880) und zu „Parsifal" (Lpz. 1882). Einen wertvollen Beitrag zur Erkenntnis Wagnerscher Werke, insbesondere jener Stellen, deren Gestaltähnlichkeit auffallend ist, ohne daß eine direkte thematische Verwandtschaft besteht, lieferte Wolzogen in seinem

[36]) Kurt Huber, Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive, Lpz. 1923.

[37]) Franz Liszt, Ges. Schriften, 3. Band, Dramaturgische Blätter, II. Abteilung, Richard Wagner, Lpz. 1881, S. 55 f., 93 f.

[38]) Gottlieb Federlein, Die Walküre von Richard Wagner, Versuch einer mus. Interpretation, Mus. Wochenblatt 1872.

[39]) H. v. Wolzogen, Das Vorspiel zu Wagners Siegfried, Mus. Wochenbl. 1875.

[40]) H. v. Wolzogen, Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagners Festspiel Der Ring des Nibelungen, Lpz. 1876, zahlr. Aufl.

[41]) H. v. Wolzogen, Die Motive in Wagners Götterdämmerung, Mus. Wochenbl. 1877/80.

Buche „Musikalisch-dramatische Parallelen, Beiträge zur Erkenntnis von Musik als Ausdruck", Lpz. 1906. Es sei hier besonders noch auf das letzte Kapitel „Leitmotive (Als Nachwort)" hingewiesen (S. 215 ff.), das schon 1897 in den Bayreuther Blättern erschienen war. Wolzogen hat in seinen Leitfäden grundlegende Beiträge zur Psychologie des Wagnerschen Leitmotivs geliefert. Seine Analysen bilden den Ausgangspunkt der später erschienenen Motivführer, die alle mehr oder minder auf ihm fußen. Ihre Zahl ist vollkommen unübersichtlich. Mein Versuch einer vollständigen Bibliographie der Leitfäden mußte als aussichtslos aufgegeben werden. Es können deshalb nur die Namen einiger Verfasser mitgeteilt werden: Burghold, Burkhardt, Chop, Clossen, Coturd, Déstranges, A. Ernst, Flüggen, Gerhard, Göllerich, Heintz, Jahn, Kufferath, Neitzel, Mey, Merian, Parkinson, Patterson, Pfohl, Pochhammer, Poirée, Porges, Smolian, Vogl, Wilsing, Windsperger, Wolzogen. Eine vollständige Aufzählung der Leitfäden des Tristan findet man bei Siegfried Anheißer.[46]) Kleinere Untersuchungen über das Leitmotiv bei Richard Wagner brachten in neuerer Zeit Karl Grunsky,[42]) Max Seiling,[43]) Richard Meister,[44]) Karl Alfred Meyer,[45]) Siegfried Anheißer,[46]) Guido Adler.[47])

Richard Wagner äußerte sich selbst über die Leitfäden dahin, „daß diese Art der Erklärung für einen Musiker nicht gerade zufriedenstellend sein könne. Wenn Dilettanten so in das Studium der Pianoforte-Arrangements ein wenig eingeführt werden, könne er nichts dagegen einwenden. Es dürfte gleichwohl der Mühe wert sein, auf die komplexen Kombinationen der Themen das Augenmerk zu wenden, zu sehen, wie die Musik auf das Drama angewendet werde . . ." [48]) (1877.)

Während man durch Jahrzehnte dem Leitmotiv bei Wagner eine psychologisch analysierende Ausdeutung zukommen ließ, beschäftigt man sich in neuerer Zeit mehr mit dem formalen Aufbau der Wagnerschen Werke. Eine überzeugende Arbeit brachte Alfred Lorenz unter dem Titel „Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. 1. Bd.: Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspieles Der Ring des Nibelungen" (Bln. 1924); 2. Bd.: „Der musikalische Aufbau von Richard Wagners Tristan und Isolde" (Bln. 1926). Ein dritter Band, der die „Meistersinger von Nürnberg" zum

---

[42]) Karl Grunsky, Das Vorspiel und der erste Akt von Tristan und Isolde, Richard Wagner-Jahrbuch, Bln. 1907.

[43]) Max Seiling, Über Veränderungen von Leitmotiven, Bayr. Bl. 1918. Max Seiling, Das indirekte Leitmotiv, Bayr. Bl. 1917.

[44]) Richard Meister, Die Bedeutung der Leitmotive im Drama, Bayr. Bl. 1918.

[45]) Karl Alfred Meyer, Leitmotive in der Dichtkunst, Bayr. Bl. 1918.

[46]) Siegfried Anheißer, Das Vorspiel zu Tristan und Isolde und seine Motivik, Z. f. Musikwissenschaft III 5.

[47]) Guido Adler, Richard Wagner, Vorlesungen, 2. Auflage. München 1923.

[48]) Guido Adler, ebenda. S. 190.

Gegenstand der formalen Untersuchung hat, erschien 1930. Der erste Band (S. 301—313) enthält eine eingehende Würdigung der bisherigen Arbeiten über das Formproblem bei Wagner.

Verhältnismäßig spät erst begann man, sich mit der Geschichte des Leitmotivs zu beschäftigen. Bisher gibt es nur die folgenden kleineren Arbeiten und Aufsätze über dieses Thema:

J. van Santen-Kolff, Erinnerungs-Leitmotiv, Mus. Wochenblatt 1883 und 1884.

J. van Santen-Kolff, Geschichtliches und Aesthetisches über das Erinnerungsmotiv, Bayr. Bl. 1885 und 1886.

Hermann Freiherr von der Pfordten, Das Leitmotiv als Stilprinzip in Mus. Essays, Neue Folge, München 1899.

Eugen Schmitz, Zur Geschichte des Leitmotivs in der romantischen Oper, Hochland, Juni 1907.

Eugen Schmitz, Zur Geschichte des Leitmotivs, In Beilage zur Allg. Zeitung, Jahrg. 1907, Nr. 182, München.

Emile Haraszti, Le problème du leit-motiv, Revue musicale, 4. Jahrg. Nr. 10, Paris 1923.

Bernet Kempers, Herinneringsmotieven, Leidmotieven, Grondthema's Amsterdam 1929.

Den wertvollsten Beitrag, speziell über die französische Oper, lieferte Ernst Bücken in dem mehrfach zitierten Buch „Der heroische Stil in der Oper", Lpz. 1924, dem ich sehr viele Anregungen zu verdanken habe.

Zum Schlusse sei noch die Frage angeschnitten, von wem der Ausdruck „Leitmotiv" stammt. Man hat bisher immer Hans von Wolzogen für den Urheber dieser Bezeichnung gehalten. Allein er sagt selbst: „Wer es erfunden hat, scheint nicht mehr festzustellen." (Parallelen, S. 215). Der Terminus taucht bei Wolzogen meines Wissens zuerst in seiner Besprechung der „Götterdämmerung" im Mus. Wochenblatt 1877 auf, allein er findet sich schon 1871 bei F. W. Jähns, „Weber in seinen Werken". Er stammt also demnach nicht von Wolzogen. Ob ihn Jähns von einem dritten übernommen hat, kann nicht gesagt werden.

Die Leitmotivtechnik Richard Wagners hatte durch die Konsequenz der Anwendung und die Geschlossenheit des Verfahrens die Kompositionsform der Oper, richtiger des Musikdramas, in Deutschland auf Jahrzehnte einseitig beeinflußt. So kam es, daß man die scheinbaren Schwächen des Systems lange nicht sah. Erst allmählich glaubte man, Mängel des Verfahrens zu entdecken. Heinrich Bulthaupt[49]) wies darauf hin, daß die Verwendung des Frageverbots in der zweiten Hälfte der Szene im Brautgemach des Lohengrin „kein rein musikalischer Prozeß" sei. Auch Hugo Goldschmidt[50])

[49]) H. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper, 2. Aufl. Lpz. 1902, II. Bd., S. 142.

[50]) Hugo Goldschmidt, Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, Lpz. 1915. S. 247 f.

erkannte, daß das Erinnerungsmotiv bei Lesueur nur rein „memnotechnisch“[51]) ist, also durch „Gedächtnis und Intellekt“ des Hörers wirken soll und damit aus dem Gebiet des „eigentlich Musikalischen“ herausragt. In neuerer Zeit hat dann ganz besonders Max Steidel[52]) auf die Schwäche des Wagnerschen Leitmotivsystems hingewiesen. Ursprünglich rein gefühlsmäßig erfaßte Themen werden später verstandesmäßig angewendet. Der Zuhörer gelangt nur durch verstandliche Assoziationen, durch logisches Denken und Schließen zum Verständnis dieser Stellen. Während man früher darin eine ganz neue, bedeutungsvolle Seite sah, die Wagner der Musik abgewonnen habe,[53]) glaubt man nunmehr, in ihr eine Schwäche erblicken zu müssen, da die Musik hier die ihr von Natur gesetzten Grenzen verlassen habe. Es ist wohl unabstreitbar, daß ein tiefgehendes Verständnis eines Wagnerschen Spätwerkes ohne genaue Kenntnis der Motive und ihrer Verwendung schlechterdings unmöglich ist. Dem wenig oder nicht vorbereiteten Zuhörer wird durch die gedankliche Arbeit und durch die Fülle der Motive das Verständnis ungemein erschwert. So erklärt sich auch der verhältnismäßig geringere Beifall, den die „Götterdämmerung“, die den Höhepunkt leitmotivischer Arbeit bildet, gegenüber der „Walküre“ findet.

Wagners übermächtiger Einfluß schlug in der Folgezeit in Deutschland alles in seinen Bann. So finden wir bei seinen Epigonen eine getreue Nachahmung seines Leitmotivsystems. Auch die außerdeutsche Oper (Italien, Frankreich) machte von der Anwendung Gebrauch. Einen neuen Charakter nimmt das Leitmotiv bei Richard Strauß in seinen neueren Opern an. Die formalen Möglichkeiten des Leitmotivs werden besonders ausgenutzt: ein Motiv wird in den verschiedensten Weisen variiert und bildet das musikalische Material bei der Komposition längerer Szenen und Abschnitte. Das psychologisch orientierte Leitmotiv der Romantik wird zum Formmotiv. Eine ganz andere Belichtung erfährt das Leitmotiv in neuester Zeit in den Opern „Judith“ und „Antigone“ von Arthur Honegger. Eine knappe, prägnante Thematik führt zu einer Motivtechnik, welche das dramatische Geschehen trägt, ohne es im Sinne des früheren Leitmotivs zu entwickeln, und verdichtet sich zu einem engmaschigen, symphonischen Gewebe. Die stilisierten Motive werden in der Oper nicht verändert. Paul Hindemith läßt in seiner lustigen Oper „Neues vom Tage“ einige Themen und Abschnitte bei der Wiederkehr des gleichen Vorganges wiedereintreten. Von einer Anwendung des Leitmotivs kann jedoch nicht gesprochen werden. Auch im „Wozzeck“ von Alban Berg tauchen ab und zu einige prägnante Motive plötzlich auf, ohne jedoch den Charakter eines früheren Leitmotivs anzunehmen. In neuester Zeit hat Arnold Schönberg seiner Oper „Von

[51]) Der Terminus „memnotechnisch“ erscheint in dieser Form bei Goldschmidt, S. 248 ff.
[52]) Max Steidel, Oper und Drama, Karlsruhe 1923, S. 19 u. 22, Anm. 7.
[53]) Franz Liszt, a. a. O., S. 93 f. Wolzogen, Das Vorspiel zu Siegfried, S. 371.

heute auf morgen" ein einziges Thema als „Grundgestalt" im Rahmen seines Zwölftönesystems zugrunde gelegt. Es wird in allen denkbaren Möglichkeiten formal und inhaltlich abgewandelt. Man sieht, das eingangs erwähnte Grundprinzip der Musik, ein Thema zum Ausgangspunkt der musikalischen Gestaltung eines ganzen Satzes zu machen, hat hier eine ganz neue Belichtung erfahren, die von den formalen Tendenzen Schönbergs ausgeht. Von einem Leitmotiv, selbst im weitesten Sinne des Worts, kann hier nicht mehr gesprochen werden.

Die neuen Opernwerke zeigen, daß die Tage des Musikdramas, die weite Form dramatischer und musikalischer Entwicklung auf der Grundlage der Musik als Ausdruck im Sinne der romantischen Weltanschauung vorbei sind. An seine Stelle tritt wieder die beherrschte, formal musikalisch und typenpsychologisch bestimmte Form der älteren Oper. Damit verschwindet auch das psychologische, durch poetische außermusikalische Vorstellungen bestimmte Leitmotiv.

Die musikalische Gestaltung der Erinnerungsmotive und Leitmotive.

Die beiden folgenden Kapitel bilden eine Ergänzung der bisherigen Ausführungen. Die systematisch geordneten Beispiele sollen nun durch eine Betrachtung ihrer musikalischen Gestaltung und ihrer formalen Einordnung in das Ganze neu beleuchtet werden, um so die Schlußfolgerungen, die wir in dem historischen Teil gezogen haben, auch von dieser Seite her zu erhärten.

Bei der Untersuchung der Strukturen der Erinnerungsmotive und Leitmotive sind rein musikalische Prinzipien maßgebend. Die Beispiele werden auf ihren musikalischen Bau hin angesehen. Damit erkennen wir die charakteristische Eigenart der Motive und Themen aus ihrer musikalischen Struktur heraus. Die Themen werden einander gegenübergestellt, wobei die Rolle berücksichtigt wird, welche sie im Drama spielen. Beim Vergleich der musikalischen Gestaltung der Erinnerungsmotive und Leitmotive werden entwicklungsgeschichtliche Momente herausgehoben, die sich wieder aus psychologischen und geistesgeschichtlichen Ursachen erklären.

1. Erinnerungsmotive.

Untersuchen wir die früher nachgewiesenen Erinnerungsmotive auf ihre musikalische Form hin, so lassen sich deutlich fünf verschiedene Gruppen unterscheiden. Wir teilen ein in:

1. Größere, in sich geschlossene Abschnitte.
2. Gruppen von 8—16 Takten.
3. Gesangsphrasen, bis zu 8 Takten.
4. Themen.
5. Motive.

Das Erinnerungsmotiv ist in seinem Wesen textgebunden. Es dient dazu, bedeutungsvolle Stellen der Dichtung durch den Ausdruck der Musik zu unterstreichen und herauszuheben. Seine musikalische Form wird also in erster Linie durch den Text selbst bestimmt. Die Form ändert sich entsprechend dem Sinn und der Bedeutung, den die Worte in dem dramatischen Gefüge einnehmen. Die charakterisierten fünf Formarten, in denen das Erinnerungsmotiv auftreten kann, werden im Verlauf der Geschichte der Oper oft angewendet. Wenn wir die früher unterschiedenen Arten des Erinnerungsmotivs näher untersuchen, so erhalten wir folgendes Bild.

Bei dem wiederholenden Erinnerungsmotiv sind die Wiederholungen früherer Aussagen besonders hervorstechend. Hier wird fast immer eine längere Aussage — in der sprachlichen Form meist ein ganzer Satz, etwa zwei Verszeilen —, die für den Zusammenhang des Dramas besonders wichtig ist, an einer anderen Stelle wiederholt. Infolgedessen umfaßt auch die musikalische Form der Stelle gewöhnlich eine Gruppe von 8—16 Takten, die damit einen in sich geschlossenen musikalischen Gedanken darstellt. Daraus ergibt sich gleichzeitig, daß solche Wiederholungen meist in Form einer kantablen Melodie, die ganz aus dem Geist des schönen Gesanges heraus erfunden ist, komponiert werden. Gesangsmäßige, einfache Intervalle in melodisch geschwungenem Bogen stehen im Vordergrund der Gestaltung. Die Singstimme wird meist durch das weich instrumentierte Orchester (Streicher) gestützt. Daneben gibt es einige Beispiele, die mehr den Charakter sachlicher Aussagen haben. Dann tritt naturgemäß das kantable Element zurück, die Singstimme trägt den Text mehr deklamierend vor. Hierher gehört das Beispiel[1]) aus Mozarts „Figaros Hochzeit". Ganz selten werden Wiederholungen früherer Aussagen in die Form des musikalischen Motivs gekleidet. Hierfür können nur zwei Beispiele angeführt werden, Marschners „Bäbu" und das „Ein Millionen tausend Bomben Donnerwetter" aus Tauberts „Kirmeß".

Die Chorwiederholungen sind ausnahmslos der musikalischen Form nach größere, in sich geschlossene Abschnitte. Das entspricht auch vollkommen ihrer dramatischen Bedeutung, dienen sie doch dazu, entweder tendenzhafte Gedanken zum Ausdruck zu bringen, oder den Chor selbst aktiv in einer für ihn charakteristischen Bedeutung in die Handlung eingreifen zu

[1]) Die Beispiele siehe in dem Aufsatz Beiträge zur Geschichte des Leitmotivs in der Oper, Zeitschrift für Musikwissenschaft, Dezember 1931.

lassen. Die geeigneten musikalischen Formen hierzu sind die geschlossenen musikalischen Abschnitte, die oft noch unter einer selbständigen Nummer zusammengefaßt werden. Damit treten sie zugleich in den Mittelpunkt und beanspruchen ein entsprechendes Interesse für sich. Die musikalische Form der Chorwiederholungen hat sich im Lauf der hier untersuchten Zeitabschnitte nicht gewandelt.

Das wiederholende Erinnerungsmotiv in der Form der Erinnerung einer Person an frühere Vorgänge zeigt eine Situation, die besonders für die weitere geschichtliche Entwicklung sehr fruchtbar werden sollte. Hier gilt es vor allem, in dem Zuhörer frühere Vorgänge und Situationen der Handlung wieder wachzurufen, vergangenes Geschehen wieder lebendig zu machen. Grundbedingung hierzu ist eine größere Prägnanz, Plastik und Deutlichkeit der Musiksprache. Die ganzen psychischen Vorgänge, die sich in dem Bewußtsein des Zuhörers bei der Erinnerung vollziehen, müssen sich mit größter Schnelligkeit abwickeln. Der Komponist sieht sich genötigt, für den jeweiligen Ausdruck die kürzeste musikalische Formel zu finden. Aus diesem Grunde sind an sich schon für die musikalische Formgestaltung ganz andere Voraussetzungen gegeben als in den bisher charakterisierten Fällen. Das Erinnerungsmotiv kehrt gewöhnlich nur im Orchester wieder, die Möglichkeit eines Hinweises im Text auf das Erscheinen des Motivs oder eines melodischen Zusammenhanges mit der Führung der Singstimme ist selten vorhanden. Das Thema und das Motiv sind hier die musikalischen Formen, in die das Erinnerungsmotiv gekleidet ist. Allein auch hier gibt es noch einige wenige Beispiele, bei denen eine Wiederholung in Form einer Gesangsphrase bis zu acht Takten vorliegt. Größere Abschnitte oder Gruppen konnten überhaupt nicht festgestellt werden. Die Wiederholung eines Themas im Orchester genügt, um das frühere Bild wieder lebendig zu machen. Daraus erklärt sich die musikalische Struktur der Erinnerungsmotive ohne weiteres: Es sind Themen, die sich durch eine besondere Prägnanz und Deutlichkeit auszeichnen. Sie bestehen in der Regel nur aus zwei oder gar einem Takt.

Die Entwicklung wird durch das Bestreben der Komponisten, in kurzer Zeit, gleichsam schlaglichtartig viel und prägnantes musikalisch zum Ausdruck zu bringen, in eine neue Phase übergeleitet. Das musikalische Motiv erlangt nunmehr eine Bedeutung, die es vorher nicht gehabt hatte. Gewiß kannte man die Deutlichkeit und die lebendige Sprache, die den Motiven zufallen können, — man denke nur an die Einwürfe des Orchesters im begleiteten Rezitativ. Allein das Neue, das hier in der Operngeschichte auftritt und in der deutschen Oper aus dem Erinnerungsmotiv heraus entstand, um dann später selbst Leitmotiv zu werden, ist die bestimmte symbolische Verbindung, die ein Motiv mit einer ganz bestimmten Idee eingeht. War es einmal mit ihr zusammen aufgetreten, so war seine Bedeutung für alle

weiteren Fälle festgelegt, und der Zuhörer war sich darüber im klaren. Um solche Ideenverbindungen ganz deutlich werden zu lassen, erlangen die Motive eine Prägnanz und Schärfe, eine Deutlichkeit in der Tonsprache, wie sie in dieser charakteristischen Eigenart damals nur Beethovens Instrumentalmusik kannte. Das historisch bedeutsamste Werk in dieser Entwicklung ist Webers „Freischütz". Man betrachte einmal die beiden Motive, die erinnerungsmotivisch in der Wolfschluchtszene auftauchen, um sich über die Bedeutsamkeit dieser Stelle klar zu werden. Diese außerordentlich charakteristische Schärfe, mit der hier musikalische Motive gebildet sind und in der Oper angewandt werden, war bis dahin noch unbekannt. Ohne sie ist das ganze System des Wagnerschen Leitmotivs undenkbar. Diese Grundlage, die Weber hier als erster in die Oper eingeführt hatte, wurde dann weit ausgebaut. Sie führt direkt zu der Ausdruckssprache des späteren Leitmotivs und zeigt, wie dieses in der deutschen Oper allmählich aus dem Erinnerungsmotiv herauswächst.

Bei dem psychologischen Erinnerungsmotiv und dem erinnerungsmotivischen Situationsmotiv liegt der Schwerpunkt der musikalischen Gestaltung in höherem Maße auf der Charakteristik, Prägnanz und speziellen Eigenart der Themen als beim wiederholenden Erinnerungsmotiv. Beim psychologischen Erinnerungsmotiv gilt es, die Gefühle und Stimmungen einer Person in tiefer, überzeugender Weise zum Ausdruck zu bringen. Die musikalischen Mittel hierzu bietet wieder die Melodie in der Form der längeren Gesangsphrase. Auch das erinnerungsmotivische Situationsmotiv erfordert seiner psychologischen Eigenart entsprechend eine längere thematische Durchführung. Dabei sucht die Musik in Ausdruck und Gestaltung jederzeit engen Anschluß an die szenischen Vorgänge und wird in ihrer Ausdrucksbedeutung noch gesteigert und erweitert. Die musikalischen Mittel, die hier verwendet werden, sind recht verschieden. In Mozarts „Zauberflöte" sind es die bekannten Akkorde, in Kreutzers „Taucher" sind es wilde Streicherpassagen und trillerartige Figuren, die zur Anwendung gelangen, E. Th. A. Hoffmann verwendet Bläserakkorde im Staccato. Dabei ist allgemein zu beobachten, daß die Mittel, mit denen die Komponisten arbeiten, immer komplizierter werden, je weiter wir im 19. Jahrhundert vordringen. Melodik, Rhythmik, Harmonik und Instrumentation erfahren bedeutende Erweiterungen und Verfeinerungen. Doch soll diese Entwicklung bei der Betrachtung der Leitmotive verfolgt werden.

Die erweiterte Erinnerungsmotivtechnik bedeutet musikalisch das Festhalten an einem gegebenen Thema und sein Wiedererscheinen in Verbindung mit der entsprechenden Textstelle. Auch hier ist eine möglichst plastische und eindringliche Gestaltung der Themen wichtig, damit die Stellen bedeutsam hervortreten. Wir finden deshalb auch unter den Beispielen fast ausnahmslos solche, die sich durch deutliche musikalische

Charakteristik auszeichnen. Es sind kurze, prägnante Motive. Die einzige Ausnahme bildet Meyerbeers „Robert der Teufel", wo das Thema des Refrains der Ballade des Raimbaud Nr. 2 in seiner ganzen Ausdehnung erinnerungsmotivisch wiederkehrt. Diese Stelle wird zuerst gesungen, sie ist textgebunden und demnach nicht motivisch gearbeitet.

Den Abschluß und gleichzeitig die höchste Steigerung der Entwicklung des Erinnerungsmotivs bildet das indirekte Erinnerungsmotiv. Es ist seinem Aufbau nach vorwiegend thematisch gestaltet. Hat es emotionalen Charakter, so ist es gewöhnlich eine vieraktige, melodische Phrase. Bei individuell-charakteristischer Verwendung ist es motivisch. Wagner gibt seinen Themen und Motiven immer einen ausgesprochen hervorstechenden Zug, der durch eine auffallende Instrumentation noch mehr herausgehoben wird. Die indirekten Erinnerungsmotive sind in den Opern von Wagner in so bedeutsamer Weise hervorgehoben, daß es dem aufmerksamen Zuhörer unmöglich ist, achtlos daran vorüberzugehen.

Beim indirekten Erinnerungsmotiv wird von der textlichen Motivierung, die das Erscheinen des Erinnerungsmotivs normalerweise bedingt, ganz abgesehen. Es wirkt nur durch die Sprache seiner Symbolik und wendet sich direkt an den Zuhörer. Der letzte Grad der Abstraktionsfähigkeit ist erreicht. Das Erinnerungsmotiv entwickelt sich hier zu einer musikalischen Form, die unmittelbar in das Leitmotiv übergreift. Richard Wagner hat in seinen späteren Werken nur noch Leitmotive aufgestellt, diese aber auch erinnerungsmotivisch und besonders auch indirekt angewendet. Das zeigt deutlich, wie das Erinnerungsmotiv, das uns anfänglich als selbständig angewendeter Faktor mit eigener musikalischer und psychologischer Bedeutung entgegentrat, allmählich im Leitmotiv aufgeht.

2. Leitmotive.

Das Leitmotiv unterscheidet sich vom Erinnerungsmotiv prinzipiell dadurch, daß es ursprünglich nicht textgebunden ist und auch im weiteren Verlauf in keiner unmittelbaren Abhängigkeit zu dem Text steht. So hat es von vornherein eine ursprüngliche musikalisch-instrumentale Eigenbedeutung. Damit sind auch ganz andere Formgestaltungsmöglichkeiten vorhanden. Die Beispiele, bei denen das Leitmotiv der Gesangslinie des Darstellers oder gar einer ganzen Textphrase entnommen ist, werden immer seltener.

Betrachten wir das Leitmotiv zunächst wieder auf seine musikalische Form hin, so finden wir die folgenden Möglichkeiten:

1. Geschlossene Abschnitte.
2. Größere Perioden, meist dem Gesang entnommen.
3. Themen.
4. Motive.
5. Akkorde.

Leitmotive in der Form geschlossener musikalischer Abschnitte treten uns in der Geschichte der Oper ganz selten entgegen. Unter den früher gefundenen Beispielen waren nur zwei. Es ist der Zigeunermarsch aus Webers „Preziosa" und der türkische Marsch aus Spohrs „Kreuzfahrern". Hier ist besonders charakteristisch, wie die musikalische Form durch das dramatische Geschehen bestimmt wird. Der Komponist benutzt die Gelegenheit, welche ihm die Handlung bietet, und zeigt uns die auftretenden Personen auch musikalisch in einer Charakteristik, die ihnen bei ihrer Wiederkehr jedesmal treu bleibt. Die beiden Märsche sind formal vollkommen in sich geschlossen und abgerundet. Das Leitmotiv hat hier den Charakter des Symbols eines psychischen Inhalts unter Erweiterung zur allgemeinen Charakteristik.

Die frühste und wichtigste Form, in der das Leitmotiv in der Oper des 18. Jahrhunderts auftritt, ist die Verwendung als Symbol ideeller dichterischer Grundkräfte der Handlung. Der Grundgehalt der Dichtung wird in einem kurzen Satz zusammengefaßt und entsprechend komponiert. Die musikalische Form des Leitmotivs ist deshalb die Periode. Man kann also sagen, die Periode ist die „Formsymbolik" des Leitmotivs für ideelle dichterische Grundkräfte der Handlung. Die Themen sind ursprünglich gesangsmäßig gedacht, infolgedessen ist auch die Melodik kantabil und lyrisch. Ihre Form hat sich im Lauf der Zeit nur im Rahmen der allgemeinen stilistischen Wandlungen geändert, im Prinzip ist die Verwendung und Anlage die gleiche geblieben. Das Moment der musikalischen Zeichnung und Charakteristik ist bei dieser Form des Leitmotivs ganz zurückgestellt. Es bildet somit im allgemeinen Wesen des Leitmotivs geradezu eine Ausnahme. Auch bleibt es fast immer textgebunden und wird infolgedessen nur gesungen. In der Form der größeren Periode, ohne Leitmotiv einer ideellen dichterischen Grundkraft zu sein, sind noch zwei Beispiele zu nennen: das Hexenmotiv aus Spohrs „Faust" und der Refrain „Der Reichtum ist ein treulos Gut" aus Kreutzers Oper „Der Verschwender".

Themen und Motive dürfen bei der Betrachtung nicht auseinandergerissen werden. Themen setzen sich aus zwei oder mehren Motiven zusammen. Dabei kann ein Motiv mehrfach wiederholt werden, wobei sich ein Thema entwickelt, oder das Thema kann aus mehren verschiedenen Motiven gebildet sein. Ganz allgemein kann beobachtet werden, daß das Leitmotiv, sobald es einen gefühlsbetonten Inhalt zum dichterischen Vorwurf hat, thematisch behandelt ist und in einer melodischen Phrase abläuft. Sobald das Charakteristische herausgehoben werden soll, greift der Komponist zum Motiv. Die lyrisch gedachten Leitmotive sind zuweilen aus der Gesangsstimme selbst herausgelöst. Die Motive dagegen sind instrumental gedacht. Prinzipiell ist zu sagen, daß der Schwerpunkt der Behandlung nun im Orchester liegt, das zum Träger des ganzen musikalischen Ablaufs erhoben ist.

Hier wird das äußere und innere Geschehen der Handlung untermalt, während die Singstimme sich mehr und mehr deklamierend verhält.

Überblicken wir die Beispiele, die wir in der Geschichte der deutschen und französischen Oper kennen gelernt haben, so können wir die interessante Feststellung machen, daß das Leitmotiv sehr selten für einen lyrischen Gefühlsinhalt aufgestellt wird. Abgesehen von den lyrischen Themen in den beiden Melodramen von Abt Vogler und Reichardt, sind sie mit dem Liebesmotiv aus Webers „Preziosa", Spohrs „Kreuzfahrern", Lortzings „Undine" und Püttlingens „Liebeszauber" schon alle aufgezählt. Vergleichen wir die Beispiele untereinander, so läßt sich leicht zeigen, daß es Themen mit vorwiegend stufenweisen Fortschreitungen und breit geschwungenen Melodiebögen sind. Sie halten an der gleichen Tonart fest, chromatische Führungen treten nicht auf.

Demgegenüber steht die ungleich größere Zahl der Fälle, bei denen ein charakteristisches Moment in der Zeichnung einer Person oder einer Sache in der Handlung herausgelöst und leitmotivisch unterstrichen wird. Hieraus haben wir gleichzeitig eines der wichtigsten Wesensmerkmale der deutschen Oper des 19. Jahrhunderts gewonnen: die Betonung des Charakteristischen und die Herausarbeitung des Individuellen. Es muß jedoch darauf hingewiesen werden, daß diese Momente schon in der Oper des 18. Jahrhunderts vereinzelt angestrebt werden. Sie treten uns wohl zuerst in der späteren neapolitanischen Oper, speziell in der opera buffa entgegen, z. B. in Pergolesis „Serva padrona", und werden dann ganz besonders von Mozart aufgenommen und genial weiterausgebaut. „Figaros Hochzeit" mit ihrer ungemein feinen musikalischen Zeichnung und individuellen Personencharakteristik ist der Höhepunkt der Bestrebungen. Im 19. Jahrhundert werden die Ausdrucksmöglichkeiten besonders durch die Einbeziehung des Leidenschaftlichen und Pathetischen bedeutend vermehrt. Unter den psychischen Vorgängen sind es vor allem Erregungsvorgänge, ein plötzliches Auf und Ab, eine Spannung in ihrem Gipfelpunkt, Haß, Wut u. dergl., die leitmotivisch gesehen werden. Hatte man einmal die Bedeutsamkeit dieser neuen Technik und ihre Möglichkeiten erkannt, so machte man oft von ihr Gebrauch. Es ist nicht mehr der Mensch allein, der charakterisiert wird, das Leitmotiv wird zum Symbol überirdischer Mächte; Vorgänge der äußeren Handlung werden geradezu individuell erfaßt, und schließlich greift es sogar auf Gegenstände über.

Interessant ist nun zu sehen, wie die Musiker diesen Anforderungen in dem musikalischen Bau der Themen und Motive gerecht werden. Die Motive und Themen lassen sich nach ihrer Gestaltung in verschiedene Gruppen einteilen. An der Spitze stehen die Beispiele, bei denen der punktierte Rhythmus hervorstechend ist und die deshalb unter punktierten Motiven zusammen gefaßt werden sollen. Durch die Aneinanderreihung punktierter

Noten im lebhaften Tempo wird eine aufgeregte, trotzige oder gereizte Stimmung hervorgerufen. Gleichzeitig hat ein solches Thema etwas Gestrafftes und Beherrschtes, eine Berührung mit dem Rhythmus der Militärmusik liegt nahe. Schon Bach und Händel machten von diesem Rhythmus als Ausdrucksmittel ausgiebig Gebrauch. Auch die Aesthetik ging in der Affektenlehre darauf ein. In Frankreich wurde die Bezeichnung des Vortrags „pointé" dafür geprägt. Ein besonders prägnantes Beispiel bietet Schuberts „Fierrabras", bei dem der Rhythmus  leitmotivisch verwendet wird. Lortzing hat in seiner „Undine" wieder darauf zurückgegriffen, um die Starrheit und die düstere Majestät des Wassergeistes Kühleborn zu charakterisieren. Die französische Revolutionsoper, die sich ja besonders durch die Verwendung marschartiger Themen und Rhythmen auszeichnet, machte schon lange vor der deutschen davon Gebrauch. Zeugnis dafür ist das Leitmotiv des Semiramis aus der gleichnamigen Oper von Catel, das wohl am besten den Charakter dieser eigenmächtigen Fürstin wiederspiegelt, und das kriegerische Motiv aus Catels „Bayadères", das bei den verschiedenen Abwandlungen doch immer den punktierten Rhythmus als das bezeichnende Gestaltmerkmal beibehält.

Eine zweite Gruppe nennen wir Erregungsmotive. Sie haben die Aufgabe, besonders starke psychische Erregungen zu charakterisieren. Ein Blick auf die Beispiele zeigt, daß die Musik bewegungsmäßig den Vorgang nachahmt. Aufgeregte Triller, kurze, abgerissene Figuren sind die gegebenen musikalischen Mittel. Beispiele hierfür bieten die Opern „Der Berggeist" von Marschner, die „Athalia" von Poißl, „Mara" von Netzer mit dem Rachemotiv und Schumanns „Genoveva" mit dem zweiten Leitmotiv des Golo.

Dem Erregungsmotiv entspricht eine Verwendung, die mit Bewegungsmotiv vielleicht am treffendsten gekennzeichnet ist. Das frühste mit bekannte Beispiel ist das Leitmotiv der Eglantine aus Webers „Euryanthe". Weber will hier das Schleichende, Hinterlistige, Verschlagene ihres Wesens charakterisieren. Das Bewegungsmäßige, das dem Motiv eigen ist, zeigt am deutlichsten die Gestaltähnlichkeit mit dem Charakter der Eglantine. Dieses Motiv hat, wie sie selbst, etwas Huschendes, Züngelndes, das sich überall und immer hindurchwindet. Man sieht, wie die Symbolik der Musik gesteigert ist, wie hier eine unmittelbare und direkte Beziehung zum Drama erreicht wird. Das Motiv zeigt eine nicht zu überbietende Intensität und Deutlichkeit der Sprache. Es lag nahe, das Bewegungsmäßige der Musik bei Naturschilderungen gestaltmäßig zu Grunde zu legen. Reißiger charakterisiert in seiner Oper „Libella" die Nymphen derart, daß er ihnen ein Leitmotiv mitgibt, das er in der musikalischen Form unmittelbar der sanften Wasserbewegung nachgebildet hat. Er hat damit wohl als erster das Verdienst, dieses rein bildhafte Geschehen zum Ausdruck gebracht und es gleichzeitig — das ist wesentlich — symbolisch auf die dem Wasser

zugehörenden Lebewesen übertragen zu haben. Dasselbe hat dreißig Jahre später Richard Wagner in seinem „Ring des Nibelungen" bei der Zeichnung der Rheintöchter getan. Ein ebenso bewegungsmäßiges Motiv zur Charakteristik der Wasserwelt bringt Lortzing in seiner „Undine". Hier zeigen sich schon deutlich Ansätze zu dem, was die Musik später durch Wagner und Liszt in hohem Maße wieder werden sollte: eine ganz im Kosmischen und Metaphysischen verwurzelte Tonsprache. Wagner selbst hat in dem Motiv der Irrfahrt aus dem „Fliegenden Holländer" einen frühen Beitrag geliefert. Will man diesen Gedanken weiter nachgehen, so wird man finden, daß das ganze musikalische Geschehen nur über dem Weg des Bewegungsmäßigen zu verstehen ist, das zu der Gestalt der gefühlsmäßigen und geistigen Äußerungen der Menschen und dem kosmischen Geschehen in Beziehung gesetzt wird.

Eine vierte Themen- bezw. Motivgruppe zeichnet sich dadurch aus, daß ihr bestimmte Intervalle das spezifische Gepräge verleihen. Sie werden deshalb am besten kurz Intervallmotive genannt. Die Ausdrucksbedeutungen der einzelnen Intervalle stehen in der musikalischen Gestaltung dieser Motive im Mittelpunkt. Der Charakter des Motivs hängt dabei in der Hauptsache von dem jeweiligen Intervallsprung ab. Es können auch mehre Intervalle aufeinanderfolgen und zusammen den Inhalt des Motivs bestimmen. Am hervorstechendsten von Einzelintervallen ist wohl die verminderte Quint. Auf ihr ist zum Beispiel das Rachemotiv aus der „Götterdämmerung" aufgebaut. Doch spielen natürlich hier immer auch die rhythmischen Verhältnisse eine Rolle. Schumann verwendet in seiner „Genoveva" zwei ausgesprochene Intervallmotive. Es ist das Liebesmotiv der Genoveva und das Leitmotiv des Golo. Der Intervallsprung wird im Verlauf des Werkes oft verändert, die Motive bleiben jedoch inhaltlich in ihrer Grundgestalt bestehen, da der Rhythmus — der Sprung in das Intervall fällt immer mit dem betonten Taktteil zusammen — beibehalten wird. Von weiteren Intervallmotiven sei das Leitmotiv des Don Quichott aus Mendelssohns „Hochzeit des Camacho" erwähnt. Der Sprung in die obere Terz, die als ganze Note ausgehalten wird, verleiht dem Motiv das charakteristische Gepräge. Reißigers Narrenmotiv aus „Adèle de Foix", Wagners Motiv des Liebesverbotes sind weitere wichtige Beiträge. Ein ausgesprochenes Intervallmotiv ist das Leitmotiv des fliegenden Holländers. Seine Grundform ist in der Quint zu erblicken. Unter den Intervallmotiven, bei denen mehre Intervalle zu einem einheitlichen Ganzen zusammengeschlossen sind, ragen die Dreiklangsmotive hervor. Das früheste Beispiel eines leitmotivisch verwendeten Dreiklangsmotivs bringt Berton in seiner Oper „Virginie ou Les Décemvirs". Typisch für solche Themen ist der Charakter des Weiten, Aufgeschlossenen, Feierlich-Erhabenen. Das bezeichnete Leitmotiv in Bertons Oper begleitet den Gebetsanruf der Juno. Wagner macht später in seinen Naturmotiven ausgiebigen Gebrauch von dem Charakter und der Bedeut-

samkeit dieser Motive. Zwischen Berton und Wagner sind mir keine weiteren Beispiele bekannt geworden.

Die letzte Art, in der Leitmotive musikalisch gestaltet sein können, ist die Form von Akkorden. Das Leitmotiv als Akkord tritt zum ersten Mal mit dem verminderten Septakkord in Webers „Freischütz" auf. Der Akkord ist hier zugleich noch an die gleiche charakteristische Instrumentation gebunden. Akkordmotive sind solche Motive, die bei ihrem Auftreten immer in der gleichen Weise harmonisiert sind, da Motiv und Harmonisierung immer miteinander untrennbar zur Erreichung dieser Ausdrucksbedeutung verknüpft sind. Das „Hohngelächter der Hölle" aus Marschners „Vampyr" ist in dieser Art einzig dastehend.

Blicken wir kurz zurück auf die musikalische Gestaltung der Leitmotive in der deutschen Oper, so läßt sich eine Entwicklung vom Thema zum Motiv hin feststellen unter Betonung des Charakteristischen, Herausarbeitung des Individuellen und Zurückstellen des Melodisch-Kantablen. Das führt soweit, daß selbst Themen schon durch einen bestimmten Kern, den Motivkern, ihre Charakteristik erhalten, so daß das Leitmotiv jederzeit erkennbar ist, ob es nun in seiner ganzen Ausdehnung, also gleichsam als Thema, oder nur in seinem charakteristischen Kern auftritt. Der Motivkern kann in einem Intervall, einem Rhythmus oder einer bestimmten Tonfolge liegen. Die Anfänge dieser Entwicklung fanden wir in den beiden Erinnerungsmotiven aus der Wolfschluchtszene des „Freischütz", besonders in dem Spottchor. Dieses Thema ist namentlich durch die beiden Achtel bestimmt, so daß die Wiederholung der vier Noten genügt, um dem Zuhörer die früheren Vorgänge ins Gedächtnis zurückzurufen und gleichzeitig die Gedanken, die Max bewegen, mit vollendeter Deutlichkeit klar zu machen. Den Höhepunkt der Entwicklung bezeichnet auch hier Richard Wagner. Die ganze Anlage seiner Themen und Motive in seinen späteren Werken — ein Blick auf die Motivtafeln des „Ring des Nibelungen" zeigt das wohl am deutlichsten — ist auf die Arbeit mit Motivkernen zurückzuführen. Auch das Liebessehnsuchtsmotiv aus „Tristan und Isolde" hat als Grundgestalt und eigentlichen Kern jene vier chromatischen Töne gis—a—ais—h, eine Form, in der es oft erscheint und von jedem erkannt wird.

Diese Momente rufen auch in den harmonischen Möglichkeiten einschneidende Veränderungen hervor. Intervalle, die früher weniger gebräuchlich waren, werden bevorzugt, alterierte Töne werden eingeschoben und erhöhen die Charakteristik. Wagner endlich erhebt die Chromatik der Linienführung zu einer Bedeutsamkeit, wie sie zwar von Liszt in den symphonischen Werken vorbereitet, aber in diesem Umfange bis dahin in der ganzen Musik unbekannt war.

Auch die Instrumentation macht diese Entwicklung mit. Neue Instrumente werden im Orchester eingeführt. Die charakteristischen Lagen

werden den einzelnen Instrumenten abgelauscht. Themen und Motive werden gleich für das Instrument erfunden und bleiben diesem auch leitmotivisch treu. Auch hier macht Weber in seinem „Freischütz" mit der Instrumentation des verminderten Septakkordes den Anfang. Den Höhepunkt der Entwicklung bezeichnet wieder Richard Wagner, der in seinem „Ring des Nibelungen" die Wagnertuben einführte, um so die Klanggestaltungsmöglichkeiten für die Götterwelt zu gewinnen.

Die Stellung der Erinnerungsmotive und Leitmotive in der musikalischen Formgestaltung.

1. Einleitung.

Für die klassischen Musikdramatiker, wie wir sie in Idealtypen in Gluck und Mozart kennen, war die strenge Einheitlichkeit der musikalischen Formbildungen eine Grundvoraussetzung und Selbstverständlichkeit. In der deutschen romantischen Oper wird, unter dem Einfluß der früher genannten geistesgeschichtlichen Voraussetzungen, die strenge Trennung zwischen geschlossener Nummer und Rezitativ oder Sprechauftritten allmählich aufgehoben. Der einheitliche Formverlauf zerfällt. Erst Richard Wagner ist es, beginnend mit dem „Rheingold" gelungen, wieder zu einer überwiegend einheitlichen Formgestaltung zu gelangen. Durch die verbindende und vermittelnde Kraft der „unendlichen Melodie" [1]) und durch die Aufhebung der Unterscheidung zwischen Rezitativ und ariosen Gebilden im Prinzip erreicht er eine dem Text entsprechende Einheitlichkeit. Die früher schon erwähnten Formuntersuchungen von Alfred Lorenz haben den dem Text innerlich und äußerlich in jeder Weise folgenden, trotzdem in sich geschlossenen, symphonischen Formverlauf erwiesen. Die Leitmotive sind hierbei vom „musikalischen Standpunkte aus doch nichts, als kleine Steine durch deren Zusammensetzung erst die Wunderbauten der Wagnerschen Musik entstehen." [2]) Die von Wagner in seinen letzten Werken erreichte Kompositionsform ist der Abschluß einer Entwicklung, in der die deutschen Opern von etwa 1780 an vermittelnde Bindeglieder sind. Die Entwicklung ist bisher noch nicht untersucht. Es wird unsere Aufgabe sein, die Stellung der Erinnerungsmotive und Leitmotive in dem formalen Bau der Oper vor Wagner darzulegen. Zu diesem Zwecke wurden einige besonders prägnante Beispiele ausgewählt, an denen die charakteristischen Formtypen nachgewiesen werden können.

---

[1]) Vergl. das gleichnamige Kapitel bei Ernst Kurth, Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan, 2. Aufl. Bln. 1923.

[2]) Lorenz, 1. Band, S. 9.

2. Formuntersuchungen.

Für die Stellung der gefundenen Erinnerungsmotive und Leitmotive in der formalen Anlage der Opern lassen sich die folgenden drei Grundgesetze aufstellen, in die alle Beispiele eingefügt werden können. Die erste Art ist am häufigsten in der deutschen Oper zu finden; die zweite wird im allgemeinen seltener verwendet, während die dritte — von wenigen Ausnahmen abgesehen — in den französischen Opern der Gluckschen Schule auftritt, die sich auch in der Theorie dafür eingesetzt hat.

I.

Erinnerungsmotive und Leitmotive unterbrechen bei ihrem Auftreten entweder die einheitliche Form und werden als selbständige Abschnitte eingeschoben, oder sie erscheinen im Rezitativ als dazwischen gefügte Instrumentalfiguren, wobei kein zusammenhängender Formverlauf entwickelt wird.

W. A. Mozart, „Cosi fan tutte".

Finale Nr. 31. Das Erinnerungsmotiv „Il rittratino pel corricino ecco io le rendo Signora mia" tritt als selbständige achttaktige Periode zwischen den anderen Formen auf.

C. M. v. Weber, „Der Freischütz".

Finale Nr. 10.

I. Teil.

Sostenuto, fis-moll	1—40
Überleitung, Samielmotiv, 10 Takte	41—50

II. Teil.

Agitato, c-moll, 8 Perioden, die durch Samiels Worte abgegrenzt werden	51—109

III. Teil.

Allegro, c-moll. Reihung verschiedener Themengruppen	101—143
Überleitung nach Es-dur modulierend, 11 Takte	144—154

IV. Teil.

1. Periode, zweiteilig, Rezitativ und Andante, Es-dur,	154—173
2. Periode, Reihung verschied. Motive, h-moll, Es-dur	174—190
3. Periode, dreiteilig. Dreimaliger Abstieg nach unten c-moll	191—209
4. Periode, dreiteilig. Motivreihung, modulierend	210—235
5. Periode, zweiteilig, a-moll, c-moll	236—260

V. Teil.

Andante, verm. Septakkord, Kugelsegen	261—275

VI. Teil.

1. Periode, zweiteilig (2. Teil Wiederholg. des ersten)	276—292
2. Periode, dreiteilig (3. Teil Reprise des ersten), B-dur, c-moll	293—323
3. Periode, c-moll	324—335
4. Periode, undeutliches c-moll	336—373
5. Periode, Presto c-moll, stark modulierend, schließt in fis-moll	374—431.

In diesem Finale sind sechs große Teile deutlich erkennbar. Allein Beziehungen untereinander, von den Ansätzen harmonischer Verbindungen abgesehen, fehlen fast ganz. Auch die Perioden der Teile sind ohne thematische Zusammenhänge aneinander gereiht. Die musikalische Gestaltung folgt meist den sinngemäßen Abschnitten des Textes. Die Themen haben vorwiegend charakterisierenden oder malenden Charakter. Die auftretenden Erinnerungsmotive oder Leitmotive folgen der Idee der dichterischen Vorlage und sind ohne weitere Bindungen einfach zwischen das übrige Themenmaterial hineingeschoben. Das Finale ist in seinen kleineren und größeren Teilen ein typisches Beispiel einer aneinandergereihten Form.

C. M. v. Weber, „Euryanthe".

I. Akt, 3. Szene.

Es erscheint zunächst dreimal das Leitmotiv der Eglantine, jedesmal vom Rezitativ unterbrochen (1—9). Nach weiteren 5 Rezitativtakten mit Streicherbegleitung, wobei zwei neue Motive auftreten (10—14), wird im Poco più moto in Es-dur das Liebesmotiv der Euryanthe gebracht, zwei viertaktige Perioden, durch zwei Rezitativtakte unterbrochen (15—24). Nach 5 Rezitativtakten mit akkordischer Begleitung (25—29) tritt in Takt 30 das Leitmotiv der Eglantine wieder auf. Es folgen 9 Rezitativtakte. Die Streicher stützen den Gesang durch vereinzelte Akkorde (31—39). Takt 40—43 werden die Akkorde in ruhige Portamento-Achtel aufgelöst. Takt 44—46 werden die Akkorde pp ausgehalten, Takt 47 folgen wieder vier dichte Schläge, Takt 48 der ausgehaltene Akkord. Dann kehren 3 Takte in ruhiger Portamento-Bewegung wieder (49—51). Neues thematisches Material bringen die tonmalerischen Figuren (51—56). Den Abschluß (57—59) bilden wieder vereinzelte Streicherakkorde als dramatische Ausmalung und harmonische Stützpunkte.

Hier liegt eines jener zahlreichen Beispiele vor, bei dem einfaches Rezitativ und gesungene Kantilene dem Text sinnentsprechend abwechseln. Das Orchester übernimmt dabei die harmonischen Stützpunkte in akkordischer

Begleitung oder deutet einzelne Stellen tonmalerisch oder ausdrucksmäßig inhaltlich weiter aus. Die auftretenden Leitmotive oder Erinnerungsmotive folgen unmittelbar in Anlehnung an den Text. Das Ganze ist ohne vereinheitlichende Formbildungen. Das Prinzip der Aneinanderreihung motivischer Teile im Anschluß an den Text herrscht vor.

II.

Erinnerungsmotive und Leitmotive fügen sich reibungslos in den musikalischen Zusammenhang ein. Sie haben dann meistens eine größere Ausdehnung und bilden selbständige Perioden, wobei sie durch tonartliche Verwandtschaft mit dem übrigen mehr oder weniger stark in Verbindung gebracht werden.

C. M. v. Weber, „Der Freischütz".

Finale Nr. 16.

Einleitung.

Allegro, Chor, c-moll		1—40
Überleitung, Rezitativ, 3 Takte		41—43

I. Teil.

1.	Periode. Un poco più maestoso, C-dur	44—57
	Überleitung, Baß, 2 Takte, modulierend	58—59
2.	Periode. Samielmotiv, verm. Septakkord	60—66
	Überleitung nach C-dur. Orchester	67—72
3.	Periode. Moderato, C-dur. Solostimmen	73—87
4.	Periode wie 1. Wiederholung des Chors, C-dur	88—95
5.	Periode wie 2. Wiederholung des Samielmotivs	96—111
	Überleitung, Chor und Cuno, modulierend	112—122

II. Teil.

1. Periode:	Ottokar, rezitativisch,		18 Takte	123—140
a-moll	Max,	Thema a,	18 Takte	141—159
	Ottokar,	Thema b,	10 Takte	160—169
	Max,	Thema a,	14 Takte	170—184
2. Periode.	Poco più moto. Chor und Soli, G-dur			185—198
3. Periode,	stark verkürzte Reprise von 1.			
	Ottokar,	Thema b, a-moll		199—209

III. Teil.

Adagio maestoso	Es-dur	6 Takte	210—215
Andante con moto	Es-dur	15 Takte	216—230

Adagio	Es-dur	4 Takte	231—234
Andante con moto	Es-dur	17 Takte	235—251
Adagio	Es-dur	5 Takte	252—256

IV. Teil.

1. Periode.	Soli, h-moll	23 Takte	257—279
2. Periode.	Chor. Oberdominante	8 Takte	280—287
3. Periode.	Soli. Unterdominante	8 Takte	288—295
4. Periode.	Sextett, H-dur	54 Takte	296—350
Überleitung, Solo des Eremiten, modulierend			351—363

V. Teil.

Einleitung. Chor, Largo maestose, C-dur	364—367
Schlußgesang. Sextett und Chor, Allegro vivace, C-dur	368—422

Das Finale ist ein im Wesen fünfteiliger aneinandergereihter Formverlauf größerer Teile, die durch kurze Überleitungen verbunden sind. Die einzelnen Teile stellen tonartlich, thematisch und harmonisch in sich geschlossene Abschnitte mit korrespondierenden Unterteilen dar. Die beiden hier auftretenden Leitmotive, das Samielmotiv und der Schlußchor, sind formal vollkommen einheitlich in den entsprechenden Abschnitt eingereiht. Sie fügen sich in harmonischer Weise in den ungewöhnlich übersichtlichen und klaren Formverlauf des Ganzen ein, der durch die dichterischen und szenischen Momente angeregt ist. Eine Beziehung der beiden Leitmotive formaler Art zu den Stellen ihres früheren Auftretens läßt sich nicht aufweisen, da das Finale eine selbständige Stellung in dem formalen Bau des ganzen Werkes einnimmt. Die Beziehung ist vielmehr eine ideelle, dramatische, die der Zuhörer in seiner Erinnerung herstellt.

III.

Leitmotive werden mit Hilfe der symphonischen Durchführungstechnik verarbeitet und zu einem einheitlichen, zusammenhängenden Ganzen gestaltet.

Charles Simon Catel, „Les Bayadères".

Catel verwendet das Leitmotiv öfter im Rezitativ. In den folgenden Nummern ist es jedoch Hauptthema und die wichtigste Triebkraft der thematischen Gestaltung. Auch hier erscheint es in Verbindung mit der dichterischen Grundidee.

II. Akt, Nr. 14. Arie des Olkar, Allegro moderato.

Die Arie ist dreiteilig. Der erste Teil ist ganz auf dem Leitmotiv aufgebaut; der zweite Teil bringt ein ruhiges Seitenthema; der dritte ist die Reprise des ersten.

II. Akt, Nr. 15. Arie der Laméa, Allegro marqué.

Das Leitmotiv ist selbst Hauptthema und erscheint in regelmäßigen Abständen von 2, 4, 8 und 12 Takten.

II. Akt, Nr. 21. Allegro molto.

Die Anfangsfigur des Leitmotivs ist der Träger der ganzen musikalischen Entwicklung.

Pierre Montam Berton, „Virginie ou Les Décemvirs".

I. Akt, 10. Szene. Letztes Tempo: Très vite.

Das letzte Tempo, Très vite, ist die letzte große Steigerung am Schluß des Aktes (96 Takte). Sie hängt thematisch und harmonisch eng mit dem vorhergehenden zusammen, kann aber als Stretta formal für sich betrachtet werden. Die auftretenden Leitmotive sind formal vollkommen einheitlich in den Formverlauf hineingearbeitet und werden symphonisch zu neuen Steigerungen mit Themenweiterführungen benutzt. Das Ganze läuft eng mit den szenischen Vorgängen zusammen und bildet einen prägnanten Ausdruck der sich mehr und mehr steigernden Angst und Wut des Volkes.

Die Stretta beginnt mit einem raschen Lauf der Bratschen, zu dem sich später die ersten und zweiten Geigen imitierend hinzugesellen (1—14). Im 15. Takt setzen Bässe, Hörner und Pauken ein und bringen in Vierteln ununterbrochen den Orgelpunkt auf der Dominante bis zum 38. Takt. Damit zusammen geht die Steigerung des Orchesters und des Chores, der dynamisch zunehmend allmählich höher und höher geführt wird. Mit Takt 35 setzen die Synkopen des Rachemotivs auf dem verminderten Septakkord a—c—es—fis über das d als Orgelpunkt ein. Mit Takt 39 wird die Tonika in Dur erreicht. Bis Takt 54 rückt die Harmonie von G-dur über e-moll und C-dur zurück nach G-dur. Währenddessen steigen die Celli in dem Dreiklangthema Roms auf und ab (Chor: „C'est la cause, la cause sacrée"). Hieran schließt sich (55—59) das Rachemotiv chromatisch aufwärts steigend an. Der weitere Verlauf (bis 80) wird aus dem aufsteigenden Gang des Rachemotivs bestritten. Ein Orchesternachspiel (80—96) schildert die erregte Situation durch lebhaftes Figurenwerk.

Franz Schubert, „Fierrabras".

I. Akt, Finale Nr. 6.

Tempo: Un poco più moto, f-moll.

Das Fierrabrasmotiv bildet den thematischen Keim zu einer symphonischen Steigerung über 69 Takte. Das Motiv verengt sich, es wird allmählich verkürzt und dynamisch gesteigert. Durch periodische Reihung der gleichen Themengruppen wird die Gestaltung eines geschlossenen, einheitlichen Satzes erreicht. Die ganze Anlage des Stückes geht in engster Ver-

bindung mit den dramatischen Vorgängen. Die Steigerung verläuft in 12 Gruppen.

1.	10 Takte		As-dur	1—10
2.	4 „		„	11—14
3.	6 „		f-moll	15—20
4.	6 „		As-dur	21—26
5.	4 „		„	27—30
6.	5 „		Des-dur	31—35
7.	5 „		f-moll	36—40
8.	4 „		„	41—44
9.	4 „		„	45—48
10.	7 „		„	49—55
11.	6 „		„	56—61
12.	8 „	Abschluß	„	62—69

Das gleiche Motiv wird in Nr. 8 mit Hilfe der symphonischen Durchführungstechnik zu einem formal einheitlichen marschartigen Satz verarbeitet.

Lebenslauf.

Am 6. Januar 1910 wurde ich in Walldorf bei Heidelberg geboren. Ich besuchte das Realgymnasium in Weinheim a. d. B. Nach dem Abitur an Ostern 1928 studierte ich sechs Semester Musikwissenschaft im Hauptfach, Philosophie und Kunstgeschichte in den Nebenfächern an der Universität Berlin. Ich arbeitete bei den Herren Professoren Georg Schünemann, Arnold Schering, E. M. von Hornbostel, Heinrich Maier und Oskar Wulff.

Es ist mir ein inneres Bedürfnis, meinen verehrten Lehrern, Herrn Professor Dr. Georg Schünemann und Herrn Professor Dr. Arnold Schering, auch an dieser Stelle für die zahlreichen Anregungen und die Förderungen während und nach meinem Studium meinen herzlichen Dank auszusprechen.